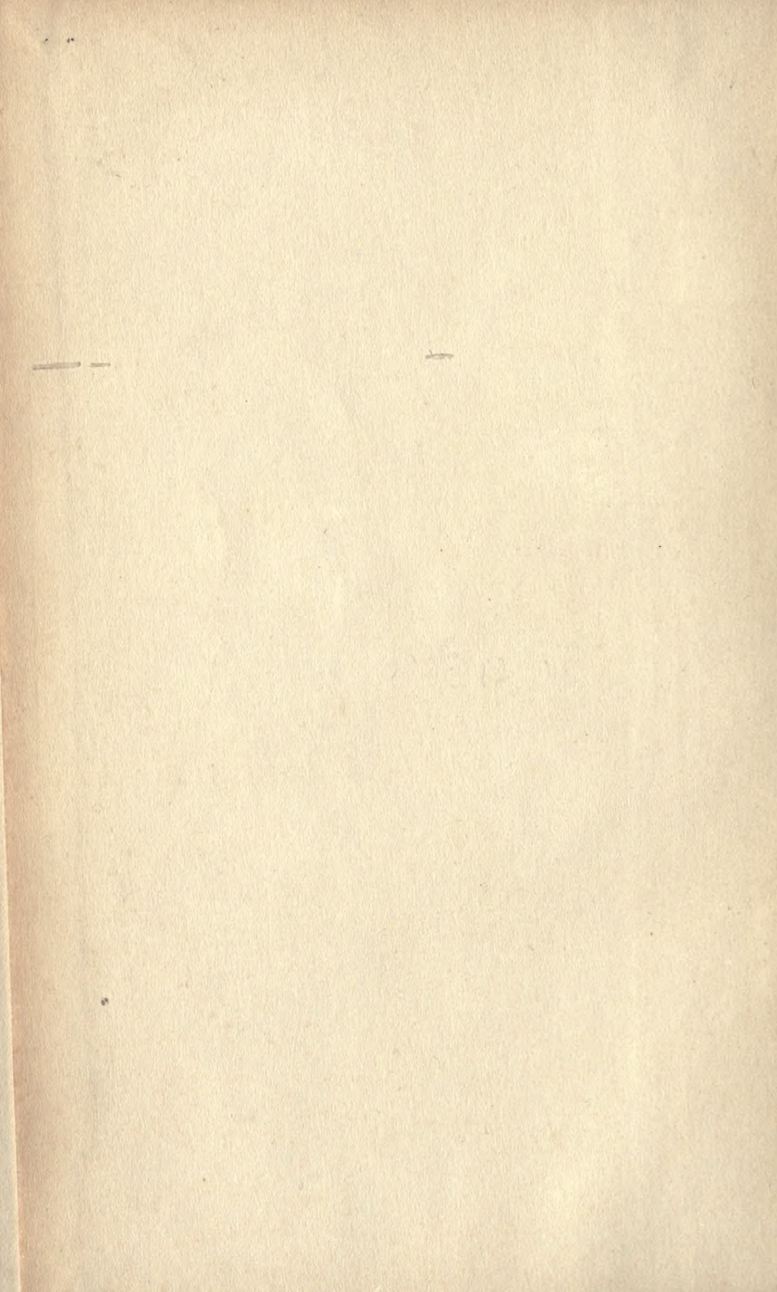

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01516076 5



ŒUVRES COMPLÈTES

DE

J. J. ROUSSEAU

Rousseau (J.-J.) : *Œuvres complètes.* Treize vol. in-16, brochés. **16 fr. 25**

Tome I : *Notice sur J.-J. Rousseau.* — *Discours.* — *Essai sur l'origine des langues.*

Tome II : *Émile.*

Tome III : *Fin d'Émile.* — *Lettres écrites de la montagne.* — *Économie politique.* — *Contrat social.*

Tome IV : *La nouvelle Héloïse* (première partie).

Tome V : *La nouvelle Héloïse* (suite et fin). — *Théâtre.* — *Opuscules politiques.*

Tome VI : *Poésies.* — *Botanique.* — *Musique.* — *Dictionnaire de musique.*

Tome VII : *Dictionnaire de musique* (suite et fin).

Tome VIII : *Les Confessions* (première partie).

Tome IX : *Les Confessions* (suite et fin). — *Rousseau juge de Jean-Jacques.* — *Les Rêveries.*

Tome X : *Correspondance* (première partie).

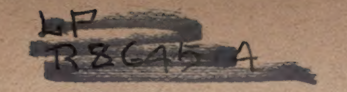
Tome XI : *Correspondance* (suite).

Tome XII : *Correspondance* (suite et fin). — *Mélanges.*

Tome XIII : *Table analytique.*

Chaque volume se vend séparément **1 fr. 25**

1004-12. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — P7-12.



ŒUVRES COMPLÈTES

DE

J. J. ROUSSEAU

TOME SEPTIÈME

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1912



DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.

Ut psallendi materiem discerent.
MARTIAN. CAP.

(SUITE.)

BATARD, *nothus*. C'est l'épithète donnée par quelques-uns au mode hypophrygien, qui a sa finale en *si*, et conséquemment sa quinte fausse, ce qui le retranche des modes authentiques; et au mode éolien, dont la finale est en *fa*, et la quarte superflue, ce qui l'ôte du nombre des modes plagaux.

BATON. Sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la portée, et qui, selon le nombre de lignes qu'il embrasse, exprime une plus grande ou moindre quantité de mesures qu'on doit passer en silence.

Anciennement il y avoit autant de sortes de *bâtons* que de différentes valeurs de notes, depuis la ronde, qui vaut une mesure, jusqu'à la maxime, qui en valoit huit, et dont la durée en silence s'évaluoit par un *bâton* qui, partant d'une ligne, traversoit trois espaces, et alloit joindre la quatrième ligne.

Aujourd'hui le plus grand *bâton* est de quatre mesures; ce *bâton*, partant d'une ligne, traverse la suivante, et va joindre la troisième (pl. II, fig. 4). On le répète une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit mesures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, et l'on ajoute ordinairement au-dessus un chiffre qui dispense de calculer la valeur de tous ces *bâtons*. Ainsi les signes couverts du chiffre 16 dans la même figure 12 indiquent un silence de seize mesures. Je ne vois pas trop à quoi bon ce double signe d'une même chose. Aussi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la musique suggère toujours les premiers moyens d'en abréger les signes, commencent-ils à supprimer les *bâtons*, auxquels ils substituent le chiffre qui marque le nombre de mesures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors est de ne pas confondre ces chiffres dans la portée avec d'autres chiffres semblables qui peuvent marquer l'espèce de la mesure employée. Ainsi, dans la figure 1 (pl. III), il faut bien distinguer le signe du *trois temps* d'avec le nombre des pauses à compter, de peur qu'au lieu de 31 mesures ou pauses, on n'en comptât 331.

Le plus petit *bâton* est de deux mesures, et traversant un seul espace, il s'étend seulement d'une ligne à sa voisine (pl. II, fig. 4).

Les autres moindres silences, comme d'une mesure, d'une demi-mesure, d'un temps, d'un demi-temps, etc., s'expriment par les mots de

pause, de *demi-pause*, de *soupir*, de *demi-soupir*, etc. (Voy. ces mots.) Il est aisé de comprendre qu'en combinant tous ces signes on peut exprimer à volonté des silences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *bâtons* des silences d'autres *bâtons* précisément de même figure, qui, sous le nom de *pauses initiales*, servoient dans nos anciennes musiques à annoncer le mode, c'est-à-dire la mesure, et dont nous parlerons au mot *Mode*.

BATON DE MESURE est un bâton fort court, ou même un rouleau de papier dont le maître de musique se sert dans un concert pour régler le mouvement, et marquer la mesure et le temps. (Voy. *Battre la mesure*.)

A l'Opéra de Paris il n'est pas question d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros bâton de bois bien dur, dont le maître frappe avec force pour être entendu de loin.

BATTEMENT, *s. m.* Agrément du chant françois, qui consiste à élever et à battre un trille sur une note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la cadence au *battement*, que la cadence commence par la note supérieure à celle sur laquelle elle est marquée, après quoi l'on bat alternativement cette note supérieure et la véritable : au lieu que le *battement* commence par le son même de la note qui le porte, après quoi l'on bat alternativement cette note et celle qui est au-dessus. Ainsi ces coups de gosier, *mi ré mi ré mi ré ut ut* sont une cadence; et ceux-ci *ré mi ré mi ré mi ré ut ré mi*, sont un *battement*.

BATTEMENS (*au pluriel*). Lorsque deux sons forts et soutenus, comme ceux de l'orgue, sont mal d'accord et dissonent entre eux à l'approche d'un intervalle consonnant, ils forment, par secousses plus ou moins fréquentes, des renflemens de son qui font à peu près à l'oreille l'effet des battemens du pouls au toucher; c'est pourquoi M. Sauveur leur a donné le nom de *battemens*. Ces *battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'intervalle approche plus de la justesse; et lorsqu'il y parvient, ils se confondent avec les vibrations du son.

M. Serre prétend, dans ses *Essais sur les principes de l'harmonie*, que ces *battemens* produits par la concurrence de deux sons ne sont qu'une apparence acoustique, occasionnée par les vibrations coïncidentes de ces deux sons : ces *battemens*, selon lui, n'ont pas moins lieu lorsque l'intervalle est consonnant; mais la rapidité avec laquelle ils se confondent alors ne permettant point à l'oreille de les distinguer, il en doit résulter non la cessation absolue de ces *battemens*, mais une apparence de son grave et continu, une espèce de foible bourdon, tel précisément que celui qui résulte dans les expériences citées par M. Serre, et depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux sons aigus et consonnans. (On peut voir au mot *Système* que des dissonances les donnent aussi.) « Ce qu'il y a de bien certain, continue M. Serre, c'est que ces *battemens*, ces vibrations coïncidentes qui se suivent avec plus ou moins de rapidité, sont exactement isochrones aux vibrations que feroit réellement le son fondamental, si, par le moyen d'un troisième corps sonore, on le faisoit actuellement résonner. »

Cette explication très-sérieuse n'est peut-être pas sans difficulté; car le rapport de deux sons n'est jamais plus composé que quand il ap-

proche de la simplicité qui en fait une consonnance, et jamais les vibrations ne doivent coïncider plus rarement que quand elles touchent presque à l'isochronisme. D'où il suivroit, ce me semble, que les *battemens* devroient se ralentir à mesure qu'ils s'accélèrent, puis se réunir tout à'un coup à l'instant que l'accord est juste.

L'observation des *battemens* est une bonne règle à consulter sur le meilleur système de tempérament. (Voy. *Tempérament*.) Car il est clair que de tous les tempéramens possibles celui qui laisse le moins de *battemens* dans l'orgue est celui que l'oreille et la nature préfèrent. Or c'est une expérience constante et reconnue de tous les facteurs, que les altérations des tierces majeures produisent des *battemens* plus sensibles et plus désagréables que celles des quintes. Ainsi la nature elle-même a choisi.

Batterie, *s. f.* Manière de frapper et répéter successivement sur diverses cordes d'un instrument les divers sons qui composent un accord, et de passer ainsi d'accord en accord par un même mouvement de notes. La *batterie* n'est qu'un arpége continué, mais dont toutes les notes sont détachées au lieu d'être liées comme dans l'arpége.

Batteur de mesure. Celui qui bat la mesure dans un concert. (Voy. l'article suivant.)

Battre la mesure. C'est en marquer les temps par des mouvemens de la main ou du pied, qui en règlent la durée, et par lesquels toutes les mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique, ou en temps dans l'exécution.

Il y a des mesures qui ne se battent qu'à un temps, d'autres à deux, à trois ou à quatre: ce qui est le plus grand nombre de temps marqués que puisse renfermer une mesure; encore une mesure à quatre temps peut-elle toujours se résoudre en deux mesures à deux temps. Dans toutes ces différentes mesures le temps frappé est toujours sur la note qui suit la barre immédiatement: le temps levé est toujours celui qui la précède, à moins que la mesure ne soit à un seul temps; et même alors il faut toujours supposer le temps foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vitesse qu'on donne à la mesure dépend de plusieurs choses: 1° de la valeur des notes qui composent la mesure: on voit bien qu'une mesure qui contient une ronde doit se *battre* plus posément et durer davantage que celle qui ne contient qu'une noire; 2° du mouvement indiqué par le mot françois ou italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'air, *gai*, *vite*, *lent*, etc.: tous ces mots indiquent autant de modifications dans le mouvement d'une même sorte de mesure; 3° enfin du caractère de l'air même, qui, s'il est bien fait, en fera nécessairement sentir le vrai mouvement.

Les musiciens françois ne *battent* pas la *mesure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la mesure à quatre temps, frappent successivement les deux premiers temps et lèvent les deux autres; ils frappent aussi les deux premiers dans la mesure à trois temps, et lèvent le troisième. Les François ne frappent jamais que le premier temps, et marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite et à gauche. Ce-

pendant la musique françoise auroit beaucoup plus besoin que l'italienne d'une mesure bien marquée; car elle ne porte point sa cadence en elle-même; ses mouvemens n'ont aucune précision naturelle; on presse ou ralentit la mesure au gré du chanteur. Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées à l'Opéra de Paris du bruit désagréable et continuel que fait avec son bâton celui qui *bat la mesure*, et que le Petit Prophète compare plaisamment à un bûcheron qui coupe du bois! Mais c'est un mal inévitable : sans ce bruit on ne pourroit sentir la mesure; la musique par elle-même ne la marque pas : aussi les étrangers n'aperçoivent-ils point le mouvement de nos airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'est ici l'une des différences spécifiques de la musique françoise à l'italienne. En Italie, la mesure est l'âme de la musique; c'est la mesure bien sentie qui lui donne cet accent qui la rend si charmante; c'est la mesure aussi qui gouverne le musicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'est le musicien qui gouverne la mesure; il l'énerve et la défigure sans scrupule. Que dis-je? le bon goût même consiste à ne la pas laisser sentir; précaution dont au reste elle n'a pas grand besoin. L'Opéra de Paris est le seul théâtre de l'Europe où l'on *batte la mesure* sans la suivre, partout ailleurs on la suit sans la *battre*.

Il règne là-dessus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aisément. On s'imagine qu'un auditeur ne *bat* par instinct la *mesure* d'un air qu'il entend que parce qu'il la sent vivement; et c'est au contraire parce qu'elle n'est pas assez sensible ou qu'il ne la sent pas assez, qu'il tâche, à force de mouvement des mains et des pieds, de suppléer ce qui manque en ce point à son oreille. Pour peu qu'une musique donne prise à la cadence, on voit la plupart des François qui l'écoutent faire mille contorsions et un bruit terrible, pour aider la mesure à marcher ou leur oreille à la sentir. Substituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit, et ne verrez pas le moindre geste qui s'accorde avec la mesure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens, sont moins sensibles à la mesure que les François? Il y a tel de mes lecteurs qui ne se feroit guère presser pour le dire; mais dira-t-il aussi que les musiciens les plus habiles sont ceux qui sentent le moins la mesure? Il est incontestable que ce sont ceux qui la *battent* le moins; et quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la sentir continuellement, ils ne la *battent* plus du tout : c'est un fait d'expérience qui est sous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la mesure* que parce qu'ils ne la sentent pas assez, ne la *battent* plus dans les airs où elle n'est pas sensible, et je répondrai que c'est parce qu'alors ils ne la sentent point du tout. Il faut que l'oreille soit frappée au moins d'un foible sentiment de mesure pour que l'instinct cherche à le renforcer.

Les anciens, dit M. Burette, *battoient la mesure* en plusieurs façons. la plus ordinaire consistoit dans le mouvement du pied qui s'élevoit de terre, et la frappoit alternativement selon la mesure des deux temps égaux ou inégaux. (Voy. *Rhythme*.) C'étoit ordinairement la fonction du maître de musique appelé coryphée, κορυφαῖος, parce qu'il étoit placé au milieu du chœur des musiciens, et dans une situation élevée pour être

plus facilement vu et entendu de toute la troupe. Ces batteurs de mesure se nommoient en grec ποδοκτύποι et ποδοψόφοι, à cause du bruit de leurs pieds, συντονάριοι, à cause de l'uniformité du geste, et, si l'on peut parler ainsi, de la monotonie du rhythme, qu'ils battoient toujours à deux temps. Ils s'appeloient en latin *pedarii*, *podiarii*, *pedicularii*. Ils garnissoient ordinairement leurs pieds de certaines chaussures ou sandales de bois ou de fer, destinées à rendre la percussion rhythmique plus éclatante, nommées en grec κρουπέζια, κρούπαλα, κρούπεζα, et en latin *pedicula*, *scabella* ou *scabilla*, à cause qu'elles ressembloient à de petits marchepieds ou de petites escabelles.

Ils *battoient la mesure* non-seulement du pied, mais aussi de la main droite, dont ils réunissoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, et celui qui marquoit ainsi le rhythme s'appeloit *manuductor*. Outre ce claquement de mains et le bruit des sandales, les anciens avoient encore, pour *battre la mesure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres et des ossemens d'animaux qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les castagnettes, le triangle, et autres pareils instrumens.

Tout ce bruit, si désagréable et si superflu parmi nous à cause de l'égalité constante de la mesure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds et de rhythmes exigeoient un accord plus difficile, et donnoient au bruit même une variété plus harmonieuse et plus piquante. Encore peut-on dire que l'usage de battre ainsi ne s'introduisit qu'à mesure que la mélodie devint plus languissante, et perdit de son accent et de son énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemples de ces batteurs de mesure, et dans la musique de la plus haute antiquité l'on n'en trouve plus du tout.

BÉMOL ou B MOL, *s. m.* Caractère de musique auquel on donne à peu près la figure d'un *b*, et qui fait abaisser d'un semi-ton mineur la note à laquelle il est joint. (Voy. ***Semi-ton***.)

Gui d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à six des notes de l'octave, desquelles il fit son célèbre hexacorde, laissa la septième sans autre nom que celui de la lettre *b*, qui lui est propre, comme le *c* à l'*ut*, le *d* au *ré*, etc. Or, ce *b* se chantoit de deux manières; savoir, à un ton au-dessus du *la*, selon l'ordre naturel de la gamme, ou seulement à un semi-ton du même *la*, lorsqu'on vouloit conjoindre les tétracordes; car il n'étoit pas encore question de nos modes ou tons modernes. Dans le premier cas, le *si* sonnant assez durement à cause des trois tons consécutifs, on jugea qu'il faisoit à l'oreille un effet semblable à celui que les corps anguleux et durs font à la main; c'est pourquoi on l'appela b *dur* ou b *carré*, en italien b *quadro*. Dans le second cas, au contraire, on trouva que le *si* étoit extrêmement doux; c'est pourquoi on l'appela b *mol;* par la même analogie, on auroit pu l'appeler aussi b *rond*, et en effet les Italiens le nomment quelquefois b *tondo*.

Il y a deux manières d'employer le *bémol;* l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à la gauche d'une note. Cette note est presque toujours la note sensible dans les tons majeurs, et quelquefois la sixième note dans les tons mineurs, quand la clef n'est

pas correctement armée. Le *bemol* accidentel n'altère que la note qu'il touche et celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus celles qui, dans la même mesure, se trouvent sous le même degré sans aucun signe contraire.

L'autre manière est d'employer le *bémol* à la clef, et alors il la modifie, il agit dans toute la suite de l'air et sur toutes les notes placées sur le même degré, à moins que ce *bémol* ne soit détruit accidentellement par quelque dièse ou bécarre, ou que la clef ne vienne à changer.

La position des *bémols* à la clef n'est pas arbitraire; en voici la raison : il sont destinés à changer le lieu des semi-tons de l'échelle; or, ces deux semi-tons doivent toujours garder entre eux des intervalles prescrits; savoir, celui d'une quarte d'un côté, et celui d'une quinte de l'autre. Ainsi la note *mi*, inférieure de son semi-ton, fait au grave la quinte du *si*, qui est son homologue dans l'autre semi-ton; et à l'aigu la quarte du même *si;* et réciproquement la note *si* fait au grave la quarte du *mi*, et à l'aigu la quinte du même *mi.*

Si donc laissant, par exemple, le *si* naturel, on donnoit un *bémol* au *mi*, le semi-ton changeroit de lieu, et se trouveroit descendu d'un degré entre le *ré* et le *mi bémol.* Or, dans cette position, l'on voit que les deux semi-tons ne garderoient plus entre eux la distance prescrite, car le *ré*, qui seroit la note inférieure de l'un, feroit au grave la sixte du *si*, son homologue dans l'autre, et à l'aigu la tierce du même *si;* et ce *si* fera au grave la tierce du *ré*, et à l'aigu la sixte du même *ré.* Ainsi les deux semi-tons seroient trop voisins d'un côté, et trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre note de l'octave que par *si*, la seule qui n'a pas le même inconvénient; car bien que le semi-ton y change de place, et, cessant d'être entre le *si* et l'*ut*, descende entre le *si bémol* et le *la*, toutefois l'ordre prescrit n'est point détruit; le *la*, dans ce nouvel arrangement, se trouvant d'un côté à la quarte, et de l'autre à la quinte du *mi*, son homologue, et réciproquement.

La même raison qui fait placer le premier *bémol* sur le *si* fait mettre le second sur le *mi*, et ainsi de suite, en montant de quarte ou descendant de quinte jusqu'au *sol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *bémol* de l'*ut*, qu'on trouveroit ensuite, ne diffère point du *si* dans la pratique. Cela fait donc une suite de cinq *bémols* dans cet ordre :

1	2	3	4	5
si	*mi*	*la*	*ré*	*sol.*

Toujours par la même raison, l'on ne sauroit employer les derniers *bémols* à la clef sans employer aussi ceux qui les précèdent : ainsi le *bémol* du *mi* ne se pose qu'avec celui du *si*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, et chacun des suivans qu'avec tous ceux qui le précèdent.

On trouvera dans l'article *Clef* une formule pour savoir tout d'un coup si un ton ou un mode donné doit porter des *bémols* à la clef, et combien.

Bémoliser, *v. a.* Marquer une note d'un *bémol*, ou armer la clef par *bémol*. *Bémolisez* ce *mi*. Il faut *bémoliser* la clef pour le ton de *fa*.

Béquarre ou B quarre[1], *s. m.* Caractère de musique qui s'écrit ainsi ♮, et qui, placé à la gauche d'une note, marque que cette note ayant été précédemment haussée par un dièse ou baissée par un *bémol*, doit être remise à son élévation naturelle ou diatonique.

Le *bécarre* fut inventé par Gui d'Arezzo. Cet auteur, qui donna des noms aux six premières notes de l'octave, n'en laissa point d'autre que la lettre *b* pour exprimer le *si* naturel : car chaque note avoit dès lor sa lettre correspondante ; et comme le chant diatonique de ce *si* est dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appela simplement b *dur*, b *carré*, ou b *carre*, par une allusion dont j'ai parlé dans l'article précédent.

Le *bécarre* servit dans la suite à détruire l'effet du bémol antérieur sur la note qui suivoit le *bécarre ;* c'est que le bémol se plaçant ordinairement sur le *si*, le *bécarre*, qui venoit ensuite, ne produisoit, en détruisant ce bémol, que son effet naturel, qui étoit de représenter la note *si* sans altération. A la fin on s'en servit par extension, et, faute d'autre signe, pour détruire aussi l'effet du dièse ; et c'est ainsi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *bécarre* efface également le dièse ou le bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une distinction à faire. Si le dièse ou le bémol étoient accidentels, ils sont détruits sans retour par le *bécarre* dans toutes les notes qui le suivent médiatement ou immédiatement sur le même degré, jusqu'à ce qu'il s'y présente un nouveau bémol ou un nouveau dièse. Mais si le bémol ou le dièse sont à la clef, le *bécarre* ne les efface que pour la note qu'il précède immédiatement, ou tout au plus pour toutes celles qui suivent dans la même mesure et sur le même degré ; et à chaque note altérée à la clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux *bécarres*. Tout cela est assez mal entendu ; mais tel est l'usage.

Quelques-uns donnoient un autre sens au *bécarre*, et, lui accordant seulement le droit d'effacer les dièses ou bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la clef ; de sorte qu'en ce sens, sur un *fa* dièsé, ou sur un *si* bémolisé à la clef, le *bécarre* ne serviroit qu'à détruire un dièse accidentel sur ce *si*, ou un bémol sur ce *fa*, et signifieroit toujours le *fa* dièse ou le *si* bémol tel qu'il est à la clef.

D'autres enfin se servoient bien du *bécarre* pour effacer le bémol, même celui de la clef, mais jamais pour effacer le dièse ; c'est le bémol seulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier usage a tout à fait prévalu : ceux-ci deviennent plus rares, et s'abolissent de jour en jour : mais il est bon d'y faire attention en lisant d'anciennes musiques, sans quoi l'on se tromperoit souvent.

Bi. Syllabe dont quelques musiciens étrangers se servoient autrefois pour prononcer le nom de la gamme que les François appellent *si*. (Voy. *Si*.)

Biscrome, *s. f.* Mot italien qui signifie *triples croches*. Quand ce mot est écrit sous une suite de notes égales et de plus grande valeur que les

1. On écrit actuellement *bécarre*. (Éd.)

triples croches, il marque qu'il faut diviser en triples croches les valeurs de toutes ces notes, selon la division réelle qui se trouve ordinairement faite au premier temps. C'est une invention des auteurs adoptée par les copistes, surtout dans les partitions, pour épargner le papier et la peine. (Voy. *Crochet*.)

Blanche, *s. f.* C'est le nom d'une note qui vaut deux noires, ou la moitié d'une ronde. Voy. l'article *Notes;* et la valeur de la *blanche* (pl. VII, fig. 2).

Bourdon. Basse continue qui résonne toujours sur le même ton, comme sont communément celles des airs appelés *musettes*. (Voy. *Point d'orgue*.)

Bourrée, *s. f.* Sorte d'air propre à une danse du même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, et qui est encore en usage dans cette province. La *bourrée* est à deux temps gais, et commence par une noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plupart des autres danses, deux parties et quatre mesures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractère d'air on lie assez fréquemment la seconde moitié du premier temps et la première du second par une balance syncopée.

Boutade, *s. f.* Ancienne sorte de petit ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroissoit exécuter impromptu. Les musiciens ont aussi quelquefois donné ce nom aux pièces ou idées qu'ils exécutoient de même sur leurs instrumens, et qu'on appeloit autrement *Caprice*, *Fantaisie*. (Voy. ces mots.)

Brailler, *v. n.* C'est excéder le volume de sa voix et chanter tant qu'on a de force, comme font au lutrin les marguilliers de village, et certains musiciens ailleurs.

Branle, *s. m.* Sorte de danse fort gaie, qui se danse en rond sur un air court et en rondeau, c'est-à-dire avec un même refrain à la fin de chaque couplet.

Bref. Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes musiques au-dessus de la note qui finit une phrase ou un air, pour marquer que cette finale doit être coupée par un son bref et sec, au lieu de durer toute sa valeur. (Voy. *Couper*.) Ce mot est maintenant inutile depuis qu'on a un signe pour l'exprimer.

Brève, *s. f.* Note qui passe deux fois plus vite que celle qui la précède : ainsi la noire est *brève* après une blanche pointée, la croche après une noire pointée. On ne pourroit pas de même appeler *brève* une note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainsi la noire n'est pas une *brève* après la blanche simple, ni la croche après la noire, à moins qu'il ne soit question de syncope.

C'est autre chose dans le plain-chant. Pour répondre exactement à la quantité des syllabes, la *brève* y vaut la moitié de la longue ; de plus, la longue a quelquefois une queue pour la distinguer de la *brève* qui n'en a jamais, ce qui est précisément l'opposé de la musique, où la ronde, qui n'a point de queue, est double de la blanche qui en a une. (Voy. *Mesure*, *Valeur des notes*.)

Brève est aussi le nom que donnoient nos anciens musiciens, et que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de note que

nous appelons *carrée*. Il y avoit deux sortes de *brèves :* savoir, la droite parfaite, qui se divise en trois parties égales, et vaut trois rondes ou semi-brèves dans la mesure triple, et la *brève* altérée ou imparfaite, qui se divise en deux parties égales, et ne vaut que deux semi-brèves dans la mesure double. Cette dernière sorte de *brève* est celle qui s'indique par le signe du C barré; et les Italiens nomment encore *alla breve* la mesure à deux temps fort vites, dont ils se servent dans les musiques *da capella*. (Voy. *Alla breve*.)

Broderies, Doubles, Fleurtis. Tout cela se dit en musique de plusieurs notes de goût que le musicien ajoute à sa partie dans l'exécution, pour varier un chant souvent répété, pour orner des passages trop simples, ou pour faire briller la légèreté de son gosier ou de ses doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un musicien que le choix et l'usage qu'il fait de ces ornemens. La vocale françoise est fort retenue sur les *broderies;* elle le devient même davantage de jour en jour, et, si l'on en excepte le célèbre Jélyotte et Mlle Fel, aucun acteur françois ne se hasarde plus au théâtre à faire des *doubles;* car le chant françois, ayant pris un ton plus traînant et plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carrière : c'est chez eux à qui en fera davantage, émulation qui mène toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur mélodie étant très-sensible, ils n'ont pas à craindre que le vrai chant disparoisse sous ces ornemens que l'auteur même y a souvent supposés.

A l'égard des instrumens, on fait ce qu'on veut dans un *solo*, mais jamais symphoniste qui brode ne fut souffert dans un orchestre.

Bruit, *s. m.* C'est en général toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais, en musique, le mot *bruit* est opposé au mot *son*, et s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore et appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard entre le *bruit* et le *son*, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses harmoniques, et que le *bruit* ne l'est pas parce qu'il en est dépourvu. Mais outre que cette manière d'appréciation n'est pas facile à concevoir si l'émotion de l'air, causée par le son, fait vibrer avec une corde les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, causée par le *bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le son et celle qui produit le *bruit* prolongé ne soient pas de même nature, et que l'action et réaction de l'air et du corps sonore, ou de l'air et du corps bruyant, se fassent par des lois différentes dans l'un et dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *bruit* n'est point d'une autre nature que le son; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de sons divers, qui se font entendre à la fois et contrarient en quelque sorte mutuellement leurs ondulations? Tous les corps elastiques semblent être plus sonores à mesure que leur matière est plus homogène, que le degré de cohésion est plus égal partout, et que le corps n'est pas, pour ainsi dire, partagé en une multitude de petites masses

qui, ayant des solidités différentes, résonnent conséquemment à différens tons.

Pourquoi le *bruit* ne seroit il pas du son, puisqu'il en excite? car tout *bruit* fait résonner les cordes d'un clavecin, non quelques-unes, comme fait un son, mais toutes ensemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve son unisson ou ses harmoniques. Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisque avec des sons on fait du *bruit?* Touchez à la fois toutes les touches d'un clavier, vous produirez une sensation totale qui ne sera que du *bruit*, et qui ne prolongera son effet par la résonnance des cordes que comme tout autre *bruit* qui feroit résonner les mêmes cordes. Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'un son trop fort n'est plus qu'un véritable *bruit*, comme une voix qui crie à pleine tête, et surtout comme le son d'une grosse cloche qu'on entend dans le clocher même? car il est impossible de l'apprécier, si, sortant du clocher, on n'adoucit le son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un son excessif en *bruit?* c'est que la violence des vibrations rend sensible la résonnance d'un si grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de sons divers fait alors son effet ordinaire et n'est plus que du *bruit*. Ainsi les aliquotes qui résonnent ne sont pas seulement la moitié, le tiers, le quart, et toutes les consonnances, mais la septième partie, la neuvième, la centième, et plus encore; tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un clavecin frappées à la fois : et voilà comment le son devient *bruit*.

On donne aussi, par mépris, le nom de *bruit* à une musique étourdissante et confuse, où l'on entend plus de fracas que d'harmonie, et plus de clameurs que de chant : *Ce n'est que du* bruit; *cet opéra fait beaucoup de* bruit *et peu d'effet.*

Bucoliasme. Ancienne chanson des bergers. (Voy. *Chanson.*)

C

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes musiques, le signe de la prolation mineure imparfaite; d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la mesure à quatre temps, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de notes. (Voy. *Mode*, *Prolation.*)

C barré. Signe de la mesure à quatre temps vites, ou à deux temps posés : il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la portée.

C *sol ut*, C *sol fa ut*, ou simplement C. Caractère ou terme de musique qui indique la première note de la gamme, que nous appelons *ut.* (Voy. *Gamme.*) C'est aussi l'ancien signe d'une des trois clefs de la musique. (Voy. *Clef.*)

Cacophonie, *s. f.* Union discordante de plusieurs sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient de κακός, mauvais, et de φωνή, son. Ainsi, c'est mal à propos que la plupart des musiciens prononcent *cacaphonie.* Peut-être feront-ils à la fin passer cette prononciation comme ils ont déjà fait passer celle de *colophane.*

Cadence, *s. f.* Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos

ou sur un accord parfait, ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un accord dissonant à un accord quelconque : car on ne peut jamais sortir d'un accord dissonant que par un acte de *cadence.* Or, comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de *cadences.*

Ce qu'on appelle *acte de cadence* résulte toujours de deux sons fondamentaux, dont l'un annonce la *cadence*, et l'autre la termine.

Comme il n'y a point de dissonance sans *cadence*, il n'y a point non plus de *cadence* sans dissonance, exprimée ou sous-entendue ; car, pour faire sentir le repos, il faut que quelque chose d'antérieur le suspende, et ce quelque chose ne peut être que la dissonance ou le sentiment implicite de la dissonance : autrement les deux accords étant également parfaits, on pourroit se reposer sur le premier ; le second ne s'annonceroit point et ne seroit pas nécessaire. L'accord formé sur le premier son d'une *cadence* doit donc toujours être dissonant, c'est-à-dire porter ou supposer une dissonance.

A l'égard du second, il peut être consonnant ou dissonant, selon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il est consonnant, la *cadence* est pleine ; s'il est dissonant, la *cadence* est évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre espèces de *cadences :* savoir, *cadence parfaite*, *cadence imparfaite* ou *irrégulière*, *cadence interrompue*, et *cadence rompue ;* ce sont les dénominations que leur a données M. Rameau, et dont on verra ci-après les raisons.

I. Toutes les fois qu'après un accord de septième la basse fondamentale descend de quinte sur un accord parfait, c'est une *cadence parfaite* pleine, qui procède toujours d'une dominante tonique à la tonique ; mais si la *cadence parfaite* est évitée par une dissonance ajoutée à la seconde note, on peut commencer une seconde *cadence* en évitant la première sur cette seconde note, éviter derechef cette seconde *cadence*, et en commencer une troisième sur la troisième note, enfin continuer ainsi tant qu'on veut, en montant de quarte ou descendant de quinte sur toutes les cordes du ton, et cela forme une succession de *cadences parfaites évitées.* Dans cette succession, qui est sans contredit la plus harmonique, deux parties, savoir, celles qui font la septième et la quinte, descendent sur la tierce et l'octave de l'accord suivant, tandis que deux autres parties, savoir, celles qui font la tierce et l'octave, restent pour faire à leur tour la septième et la quinte, et descendent ensuite alternativement avec les deux autres. Ainsi une telle succession donne une harmonie descendante : elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une dominante tonique pour tomber ensuite sur la tonique par une *cadence* pleine (pl. I, fig. 1).

II. Si la basse fondamentale, au lieu de descendre de quinte après un accord de septième, descend seulement de tierce, la *cadence* s'appelle *interrompue :* celle-ci ne peut jamais être pleine ; mais il faut nécessairement que la seconde note de cette *cadence* porte un autre accord dissonant. On peut de même continuer à descendre de tierce ou monter de sixte par des accords de septième ; ce qui fait une deuxième succes-

sion de *cadences* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente : car la septième, qui se sauve sur la tierce dans la *cadence parfaite*, se sauve ici sur l'octave, ce qui rend moins d'harmonie , et fait même sous-entendre deux octaves; de sorte que, pour les éviter, il faut retrancher la dissonance ou renverser l'harmonie.

Puisque la *cadence interrompue* ne peut jamais être pleine, il s'ensuit qu'une phrase ne peut finir par elle; mais il faut recourir à la *cadence parfaite* pour faire entendre l'accord dominant (fig. 1 et 2).

La *cadence interrompue* forme encore, par sa succession, une harmonie descendante; mais il n'y a qu'un seul son qui descende. Les trois autres restent en place pour descendre, chacun à son tour, dans une marche semblable (fig. 1 et 2).

Quelques-uns prennent mal à propos pour une *cadence interrompue* un renversement de la *cadence parfaite*, où la basse, après un accord de septième, descend de tierce portant un accord de sixte; mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut constituer une *cadence* particulière.

III. *Cadence rompue* est celle où la basse fondamentale, au lieu de monter de quarte après un accord de septième, comme dans la *cadence parfaite*, monte seulement d'un degré. Cette *cadence* s'évite le plus souvent par une septième sur la seconde note. Il est certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence, car alors il y a nécessairement défaut de liaison. (Voy. fig. 3.)

Une succession de *cadences rompues* évitées est encore descendante; trois sons y descendent, et l'octave reste seule pour préparer la dissonance; mais une telle succession est dure, mal modulée, et se pratique rarement.

IV. Quand la basse descend, par un intervalle de quinte, de la dominante sur la tonique, c'est, comme je l'ai dit, un acte de *cadence parfaite*. Si au contraire la basse monte par quinte de la tonique à la dominante, c'est un acte de *cadence irrégulière* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer, on ajoute une sixte majeure à l'accord de la tonique; d'où cet accord prend le nom de *sixte ajoutée*. (Voy. *Accord*.) Cette sixte, qui fait dissonance sur la quinte, est aussi traitée comme dissonance sur la basse fondamentale, et, comme telle, obligée de se sauver en montant diatoniquement sur la tierce de l'accord suivant.

La *cadence imparfaite* forme une opposition presque entière à la *cadence parfaite*. Dans le premier accord de l'une et de l'autre, on divise la quarte qui se trouve entre la quinte et l'octave par une dissonance qui y produit une nouvelle tierce, et cette dissonance doit aller se résoudre sur l'accord suivant par une marche fondamentale de quinte. Voilà ce que ces deux *cadences* ont de commun : voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *cadence parfaite*, le son ajouté se prend au haut de l'intervalle de quarte, auprès de l'octave formant tierce avec la quinte, et produit une dissonance mineure qui se sauve en descendant, tandis que la basse fondamentale monte de quarte ou descend de quinte de la dominante à la tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *cadence imparfaite*,

le son ajouté se prend au bas de l'intervalle de quarte auprès de la quinte, et, formant tierce avec l'octave, il produit une dissonance majeure qui se sauve en montant, tandis que la basse fondamentale descend de quarte ou monte de quinte de la tonique à la dominante pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *cadence*, et qui en admet plusieurs renversemens, nous défend, dans son *Traité de l'Harmonie* (p. 117), d'admettre celui où le son ajouté est au grave portant un accord de septième, et cela par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *Accord*. Il a pris cet accord de septième pour fondamental; de sorte qu'il fait sauver une septième par une autre septième, une dissonance par une dissonance pareille, par un mouvement semblable sur la basse fondamentale. Si une telle manière de traiter les dissonances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles et jeter les règles au feu. Mais l'harmonie, sous laquelle cet auteur a mis une si étrange basse fondamentale, est visiblement renversée d'une *cadence imparfaite*, évitée par une septième ajoutée sur la seconde note. (Voy. pl. I, fig. 3.) Et cela est si vrai, que la basse continue qui frappe la dissonance est nécessairement obligée de monter diatoniquement pour la sauver, sans quoi le passage ne vaudroit rien. J'avoue que dans le même ouvrage (p. 272), M. Rameau donne un exemple semblable avec la vraie basse fondamentale; mais puisqu'il improuve en termes formels le renversement qui résulte de cette basse, un tel passage ne sert qu'à montrer dans son livre une contradiction de plus; et bien que dans un ouvrage postérieur (*Génér. harmon.*, p. 186) le même auteur semble reconnoître le vrai fondement de ce passage, il en parle si obscurément, et dit encore si nettement que la septième est sauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, et qu'au fond il n'a pas changé d'opinion: de sorte qu'on est en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Masson de n'avoir pas su voir la *cadence imparfaite* dans un de ses renversemens.

La même *cadence imparfaite* se prend encore de la sous-dominante à la tonique. On peut aussi l'éviter, et lui donner de cette manière une succession de plusieurs notes, dont les accords formeront une harmonie ascendante, dans laquelle la sixte et l'octave montent sur la tierce et la quinte de l'accord, tandis que la tierce et la quinte restent pour faire l'octave et préparer la sixte.

Nul auteur, que je sache, n'a parlé, jusqu'à M. Rameau, de cette ascension harmonique; lui-même ne l'a fait qu'entrevoir; et il est vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue suite de pareilles *cadences*, à cause des sixtes majeures qui éloigneroient la modulation, ni même en remplir, sans précaution, toute l'harmonie.

Après avoir exposé les règles et la constitution des diverses *cadences*, passons aux raisons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *cadence parfaite* consiste dans une marche de quinte en descendant; et, au contraire, l'*imparfaite* consiste dans une marche de quinte en montant: en voici la raison. Quand je dis *ut sol*, *sol* est déjà renfermé

dans l'*ut*, puisque tout son, comme *ut*, porte avec lui sa douzième, dont sa quinte *sol* est l'octave; ainsi, quand on va d'*ut* à *sol*, c'est le son générateur qui passe à son produit, de manière pourtant que l'oreille désire toujours de revenir à ce premier générateur; au contraire, quand on dit *sol ut*, c'est le produit qui retourne au générateur; l'oreille est satisfaite et ne désire plus rien. De plus, dans cette marche *sol ut*, le *sol* se fait encore entendre dans *ut;* ainsi l'oreille entend à la fois le générateur et son produit : au lieu que dans la marche *ut sol*, l'oreille qui, dans le premier son, avoit entendu *ut* et *sol*, n'entend plus, dans le second, que *sol* sans *ut*. Ainsi le repos ou la *cadence* de *sol* à *ut* a plus de perfection que la *cadence* ou le repos d'*ut* à *sol*.

Il semble, continue M. d'Alembert, que dans les principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *cadence rompue* et de la *cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un accord de septième *sol si ré fa*, on monte diatoniquement par une *cadence rompue* à l'accord *la ut mi sol ;* il est visible que cet accord est renversé de l'accord de sous-dominante *ut mi sol la :* ainsi la marche de *cadence rompue* équivaut à cette succession *sol si ré fa*, *ut mi sol la*, qui n'est autre chose qu'une *cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme tonique, est rendue sous-dominante. Or toute tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue sous-dominante, en changeant de mode : j'ajouterai qu'elle peut même porter l'accord de sixte ajoutée, sans en changer.

A l'égard de la *cadence interrompue*, qui consiste à descendre d'une dominante sur une autre par l'intervalle de tierce en cette sorte, *sol si ré fa*, *mi sol si ré*, il semble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le second accord *mi sol si ré* est renversé de l'accord de sous-dominante *sol si ré mi :* ainsi la *cadence interrompue* équivaut à cette succession, *sol si ré fa*, *sol si ré mi*, où la note *sol*, après avoir été traitée comme dominante, est rendue sous-dominante en changeant de mode; ce qui est permis et dépend du compositeur.

Ces explications sont ingénieuses, et montrent quel usage on peut faire du double emploi dans les passages qui semblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'est sûrement pas qu'on s'en serve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais seulement pour l'intelligence du renversement. Par exemple, le double emploi de la *cadence interrompue* sauveroit la dissonance *fa* par la dissonance *mi*, ce qui est contraire aux règles, à l'esprit des règles, et surtout au jugement de l'oreille: car dans la sensation du second accord *sol si ré mi*, à la suite du premier *sol si ré fa* l'oreille s'obstine plutôt à rejeter le *ré* du nombre des consonnances que d'admettre le *mi* pour dissonant. En général les commençans doivent savoir que le double emploi peut être admis sur un accord de septième à la suite d'un accord consonnant; mais que sitôt qu'un accord de septième en suit un semblable, le double emploi ne peut avoir lieu. Il est bon qu'ils sachent encore qu'on ne doit changer de ton par nul autre accord dissonant que le sensible; d'où il suit que dans la *cadence rompue* on ne peut supposer aucun changement de ton.

Il y a une autre espèce de *cadence*, que les musiciens ne regardent point comme telle, et qui, selon la définition, en est pourtant une véritable ; c'est le passage de l'accord de septième diminuée sur la note sensible à l'accord de la tonique. Dans ce passage il ne se trouve aucune *liaison harmonique*, et c'est le second exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *cadence*. On pourroit regarder les transitions enharmoniques comme des manières d'éviter cette même *cadence*, de même qu'on évite la *cadence parfaite* d'une dominante à sa tonique par une transition chromatique : mais je me borne à expliquer ici les dénominations établies.

Cadence est, en terme de chant, ce battement de gosier que les Italiens appellent *trillo*, que nous appelons autrement *tremblement*, et qui se fait ordinairement sur la pénultième note d'une phrase musicale, d'où sans doute il a pris le nom de *cadence*. On dit, *cette actrice a une belle* cadence : *ce chanteur bat mal la* cadence, etc. Il y a deux sortes de *cadences* : l'une est la *cadence pleine ;* elle consiste à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la note supérieure : l'autre s'appelle *cadence brisée*, et l'on y fait le battement de voix sans aucune préparation. (Voy. l'exemple de l'une et de l'autre, pl. V, fig. 5.)

Cadence (la) est une qualité de la bonne musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un sentiment vif de la mesure, en sorte qu'ils la marquent et la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent et comme par instinct. Cette qualité est surtout requise dans les airs à danser : *Ce menuet marque bien la* cadence ; *cette chaconne manque de* cadence. La *cadence*, en ce sens, étant une qualité, porte ordinairement l'article défini *la;* au lieu que la *cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'article numérique : *Une cadence parfaite; trois cadences évitées*, etc.

Cadence signifie encore la conformité des pas du danseur avec la mesure marquée par l'instrument : *Il sort de* cadence : *il est bien en* cadence. Mais il faut observer que la cadence ne se marque pas toujours comme se bat la mesure. Ainsi le maître de musique marque le mouvement du menuet en frappant au commencement de chaque mesure ; au lieu que le maître à danser ne bat que de deux en deux mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du menuet.

Cadencé, *adj.* Une musique bien *cadencée* est celle où la cadence est sensible, où le rhythme et l'harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement : car le choix des accords n'est pas indifférent pour marquer les temps de la mesure, et l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même harmonie sur le frappé et sur le levé. De même il ne suffit pas de partager les mesures en valeurs égales pour en faire sentir les retours égaux : mais le rhythme ne dépend pas moins de l'accent qu'on donne à la mélodie que des valeurs qu'on donne aux notes ; car on peut avoir des temps très-égaux en valeurs, et toutefois très-mal *cadencés* : ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente.

Cadenza, *s. f.* Mot italien par lequel on indique un point d'orgue non écrit, et que l'auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la partie

principale, afin qu'il y fasse, relativement au caractère de l'air, les passages les plus convenables à sa voix, à son instrument ou à son goût.

Ce point d'orgue s'appelle *cadenza* parce qu'il se fait ordinairement sur la première note d'une cadence finale, et il s'appelle aussi *arbitrio* à cause de la liberté qu'on y laisse à l'exécutant de se livrer à ses idées et de suivre son propre goût. La musique françoise, surtout la vocale, qui est extrêmement servile, ne laisse au chanteur aucune pareille liberté, dont même il seroit fort embarrassé de faire usage.

CANARDER, *v. n.* C'est, en jouant du hautbois, tirer un son nasillard et rauque, approchant du cri du canard; c'est ce qui arrive aux commençans, et surtout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des lèvres. Il est aussi très-ordinaire à ceux qui chantent la haute-contre de *canarder*, parce que la haute-contre est une voix factice et forcée qui se sent toujours de la contrainte avec laquelle elle sort.

CANARIE, *s. f.* Espèce de gigue dont l'air est d'un mouvement encore plus vif que celui de la gigue ordinaire : c'est pourquoi l'on le marque quelquefois par $\frac{6}{16}$. Cette danse n'est plus en usage aujourd'hui. (Voy. *Gigue*.)

CANEVAS, *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle à l'Opéra de Paris des paroles que le musicien ajoute aux notes d'un air à parodier. Sur ces paroles, qui ne signifient rien, le poëte en ajuste d'autres qui ne signifient pas grand'chose, où l'on ne trouve, pour l'ordinaire, pas plus d'esprit que de sens, où la prosodie françoise est ridiculement estropiée, et qu'on appelle encore avec grande raison des *canevas*.

CANON, *s. m.* C'étoit dans la musique ancienne une règle ou méthode pour déterminer les rapports des intervalles. L'on donnoit aussi le nom de *canon* à l'instrument par lequel on trouvoit ces rapports; et Ptolomée a donné le même nom au livre que nous avons de lui sur les rapports de tous les intervalles harmoniques. En général, on appeloit *sectio canonis* la division du monocorde par tous ces intervalles; et *canon universalis*, le monocorde ainsi divisé, ou la table qui le représentoit. (Voy. *Monocorde*.)

Canon, en musique moderne, est une sorte de fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les parties, partant l'une après l'autre, répètent sans cesse le même chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des fugues perpétuelles, qu'il appelle *fughe in conseguenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de fugues; et ces avertissemens, étant proprement les règles de ces fugues, s'intituloient *canoni*, règles, *canons*. De là, prenant le titre pour la chose, on a, par métonymie, nommé *canon* cette espèce de fugue.

Les *canons* les plus aisés à faire et les plus communs se prennent à l'unisson ou à l'octave, c'est-à-dire que chaque partie répète sur le même ton le chant de celle qui la précède. Pour composer cette espèce de *canon*, il ne faut qu'imaginer un chant à son gré, y ajouter en partition autant de parties qu'on veut, à voix égales, puis, de toutes ces parties chantées successivement, former un seul air, tâchant que cette succession produise un tout agréable, soit dans l'harmonie, soit dans le chant.

Pour exécuter un tel *canon*, celui qui doit chanter le premier part seul, chantant de suite l'air entier, et le recommençant aussitôt sans interrompre la mesure. Dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit servir de sujet perpétuel, et sur lequel le *canon* entier a été composé, le second entre, et commence ce premier couplet, tandis que le premier entré poursuit le second : les autres partent de même successivement, dès que celui qui les précède est à la fin du même premier couplet; en recommençant ainsi sans cesse, on ne trouve jamais de fin générale, et l'on poursuit le *canon* aussi longtemps qu'on veut.

L'on peut encore prendre une fugue perpétuelle à la quinte ou à la quarte, c'est-à-dire que chaque partie répétera le chant de la précédente une quinte ou une quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *canon* soit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme disent les Italiens, et que l'on ajoute des bémols ou des dièses aux notes dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la quinte ou à la quarte, le chant de la partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation, mais seulement à l'identité du chant, ce qui rend la composition du *canon* plus difficile; car à chaque fois qu'une partie reprend la fugue, elle entre dans un nouveau ton; elle en change presque à chaque note, et, qui pis est, nulle partie ne se trouve à la fois dans le même ton qu'une autre; ce qui fait que ces sortes de *canons*, d'ailleurs peu faciles à suivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en soit l'harmonie, et quelque bien chantés qu'ils soient.

Il y a une troisième sorte de *canons*, très-rares, tant à cause de l'excessive difficulté, que parce que, ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire : c'est ce qu'on pourroit appeler *double canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met dans le chant des parties, que par celle qui se trouve entre les parties mêmes en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espèce de *canons*, que, soit qu'on chante les parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en sorte que l'on commence par la fin, et que la basse devienne le dessus, on a toujours une bonne harmonie et un *canon* régulier. Voyez (pl. VIII, fig. 4) deux exemples de cette espèce de *canons* tirés de Bontempi, lequel donne aussi des règles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces règles au mot *Système*, dans l'exposition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *canon* dont l'harmonie soit un peu variée, il faut que les parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que longtemps après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la pause ou demi-pause, on n'a pas le temps d'y faire passer plusieurs accords, et le *canon* ne peut manquer d'être monotone: mais c'est un moyen de faire sans beaucoup de peine des *canons* à tant de parties qu'on veut; car un *canon* de quatre mesures seulement sera déjà à huit parties, si elles se suivent à la demi-pause; et à chaque mesure qu'on ajoutera on gagnera encore deux parties.

L'empereur Charles VI, qui étoit grand musicien et composoit très-bien, se plaisoit beaucoup à faire et chanter des *canons*. L'Italie est

encore pleine de fort beaux *canons* qui ont été faits pour ce prince par les meilleurs maîtres de ce pays-là.

CANTABILE. Adjectif italien, qui signifie *chantable, commode à chanter*. Il se dit de tous les chants dont, en quelque mesure que ce soit, les intervalles ne sont pas trop grands ni les notes trop précipitées, de sorte qu'on peut les chanter aisément sans forcer ni gêner la voix. Le mot *cantabile* passe aussi peu à peu dans l'usage françois. On dit : *Parlez-moi du* CANTABILE; *un beau* CANTABILE *me plaît plus que tous vos airs d'exécution.*

CANTATE, *s. f.* Sorte de petit poëme lyrique, qui se chante avec des accompagnemens, et qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du musicien la chaleur et les grâces de la musique imitative et théâtrale. Les *cantates* sont ordinairement composées de trois récitatifs et d'autant d'airs. Celles qui sont en récits, et les airs en maximes, sont toujours froides et mauvaises; le musicien doit les rebuter. Les meilleures sont celles où, dans une situation vive et touchante, le principal personnage parle lui-même; car nos *cantates* sont communément à voix seule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux voix en forme de dialogue, et celles-là sont encore agréables quand on y sait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage pour faire une sorte d'exposition et mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *cantates* ont passé de mode, et qu'on leur a substitué, même dans les concerts, des scènes d'opéra.

La mode des *cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom, qui est italien; et c'est l'Italie aussi qui les a proscrites la première. Les *cantates* qu'on y fait aujourd'hui sont de véritables pièces dramatiques à plusieurs acteurs, qui ne diffèrent des opéras qu'en ce que ceux-ci se représentent au théâtre, et que les *cantates* ne s'exécutent qu'en concert : de sorte que la *cantate* est sur un sujet profane ce qu'est l'oratorio sur un sujet sacré.

CANTATILLE, *s. f.*, diminutif de *cantate*, n'est en effet qu'une cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de récitatif, en deux ou trois airs en rondeau pour l'ordinaire avec des accompagnemens de symphonie. Le genre de la *cantatille* vaut moins encore que celui de la cantate, auquel on l'a substitué parmi nous. Mais, comme on n'y peut développer ni passions ni tableaux, et qu'elle n'est susceptible que de gentillesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de vers et pour les musiciens sans génie.

CANTIQUE, *s. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers et les plus anciens *cantiques* furent composés à l'occasion de quelque événement mémorable, et doivent être comptés entre les plus anciens monumens historiques.

Ces *cantiques* étoient chantés par des chœurs de musique et souvent accompagnés de danses, comme il paroît par l'Écriture. La plus grande pièce qu'elle nous offre en ce genre est le *Cantique des Cantiques*, ouvrage attribué à Salomon, et que quelques auteurs prétendent n'être que l'épithalame de son mariage avec la fille du roi d'Égypte. Mais les théologiens montrent sous cet emblème l'union de Jésus-Christ et de

l'Église. Le sieur de Cahusac ne voyoit dans le *Cantique des Cantiques* qu'un opéra très-bien fait : les scènes, les récits, les duos, les chœurs, rien n'y manquoit selon lui, et il ne doutoit pas même que cet opéra n'eût été représenté.

Je ne sache pas qu'on ait conservé le nom de *cantique* à aucun des chants de l'Église romaine : si ce n'est le *Cantique* de Siméon, celui de Zacharie, et le *Magnificat*, appelé le *Cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *cantique* tout ce qui se chante dans nos temples, excepté les psaumes, qui conservent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *cantiques* à certains monologues passionnés de leurs tragédies, qu'on chantoit sur le mode hypodorien, ou sur l'hypophrygien, comme nous l'apprend Aristote au dix-neuvième de ses *Problèmes*.

Canto. Ce mot italien, écrit dans une partition sur la portée vide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie chantante.

Caprice, *s. m.* Sorte de pièce de musique libre, dans laquelle l'auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carrière à son génie et se livre à tout le feu de la composition. Le *caprice* de Rebel étoit estimé dans son temps. Aujourd'hui les *caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos violons.

Caractères de musique. Ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les sons de la mélodie, et toutes les valeurs des temps et de la mesure, de sorte qu'à l'aide de ces *caractères* on puisse lire et exécuter la musique exactement comme elle a été composée; et cette manière d'écrire s'appelle *noter*. (Voy. *Notes*.)

Il n'y a que les nations de l'Europe qui sachent écrire leur musique. Quoique dans les autres parties du monde chaque peuple ait aussi la sienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des *caractères* pour la noter. Au moins est-il sûr que les Arabes ni les Chinois, les deux peuples étrangers qui ont le plus cultivé les lettres, n'ont ni l'un ni l'autre de pareils *caractères*. A la vérité les Persans donnent des noms de villes de leur pays ou des parties du corps humain aux quarante-huit sons de leur musique : ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un air : *Allez de cette ville à celle-là*, ou *Allez du doigt au coude;* mais ils n'ont aucun signe propre pour exprimer sur le papier ces mêmes sons : et quant aux Chinois, on trouve dans le P. du Halde qu'ils furent étrangement surpris de voir les jésuites noter et lire sur cette même note tous les airs chinois qu'on leur faisoit entendre.

Les anciens Grecs se servoient pour *caractères* dans leur musique, ainsi que dans leur arithmétique, des lettres de leur alphabet; mais au lieu de leur donner dans la musique une valeur numéraire qui marquât les intervalles, ils se contentoient de les employer comme signes; les combinant en diverses manières, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, selon les genres et les modes, comme on peut voir dans le recueil d'Alypius. Les Latins les imitèrent en se servant, à leur exemple, des lettres de l'alphabet; et il nous en reste en-

core la lettre jointe au nom de chaque note de notre échelle diatonique et naturelle.

Gui Arétin imagina les lignes, les portées, les signes particuliers qui nous sont demeurés sous le nom de *notes*, et qui sont aujourd'hui la langue musicale et universelle de toute l'Europe. Comme ces derniers signes, quoique admis unanimement et perfectionnés depuis l'Arétin, ont encore de grands défauts, plusieurs ont tenté de leur substituer d'autres notes : de ce nombre ont été Parran, Souhaitti, Sauveur, Dumas, et moi-même. Mais comme, au fond, tous ces systèmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisoient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre, je pense que le public a très-sagement fait de laisser les choses comme elles sont, et de nous renvoyer, nous et nos systèmes, au pays des vaines spéculations.

CARILLON. Sorte d'air fait pour être exécuté par plusieurs cloches accordées à différens tons. Comme on fait plutôt le *carillon* pour les cloches que les cloches pour le *carillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de sons divers qu'il y a de cloches. Il faut observer, de plus, que tous leurs sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire harmonie avec celui qui le précède et avec celui qui le suit; assujettissement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une mesure et même au delà, afin que les sons qui durent ensemble ne dissonent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres observations à faire pour composer un bon *carillon*, et qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant; car c'est toujours une sotte musique que celle des cloches, quand même tous les sons en seroient exactement justes, ce qui n'arrive jamais. On trouvera (pl. II, fig. 6) l'exemple d'un *carillon* consonnant, composé pour être exécuté sur une pendule à neuf timbres faite par M. Romilly, célèbre horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle assujettissent le concours harmonique des sons voisins et le petit nombre des timbres ne permet guère de mettre du chant dans un semblable air.

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, sur lesquelles on entaille les traits des portées pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en composant, et l'effacer ensuite avec une éponge; l'autre côté, qui n'a point de portées, peut servir à écrire et barbouiller, et s'efface de même, pourvu qu'on n'y laisse pas trop vieillir l'encre. Avec une *cartelle* un compositeur soigneux en a pour sa vie, et épargne bien des rames de papier réglé; mais il y a ceci d'incommode, que la plume, passant continuellement sur les lignes entaillées, gratte et s'émousse facilement. Les *cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO, *s. m.* Musicien qu'on a privé dans son enfance des organes de la génération, pour lui conserver la voix aiguë qui chante la partie appelée *dessus* ou *soprano*. Quelque peu de rapport qu'on aperçoive entre deux organes si différens, il est certain que la mutilation de l'un prévient et empêche dans l'autre cette mutation qui survient aux hommes à l'âge nubile, et qui baisse tout à coup leur voix d'une octave. Il se trouve en Italie des pères barbares qui, sacrifiant la nature à la for-

tune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaisir des gens voluptueux et cruels qui osent rechercher le chant de ces malheureux. Laissons aux honnêtes femmes des grandes villes les ris modestes, l'air dédaigneux et les propos plaisans dont ils sont l'éternel objet: mais faisons entendre, s'il se peut, la voix de la pudeur et de l'humanité qui crie et s'élève contre cet infâme usage; et que les princes qui l'encouragent par leurs recherches rougissent une fois de nuire en tant de façons à la conservation de l'espèce humaine.

Au reste, l'avantage de la voix se compense dans les *castrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur et sans passion, sont sur le théâtre les plus maussades acteurs du monde; ils perdent leur voix de très-bonne heure, et prennent un embonpoint dégoûtant; ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a même des lettres, telles que l'*r*, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *castrato* ne puisse offenser les plus délicates oreilles, il n'en est pas de même de son synonyme françois; preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou déshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'usage de la bonne compagnie, qui les tolère ou les proscrit à son gré.

On pourroit dire cependant que le mot italien s'admet comme représentant une profession, au lieu que le mot françois ne représente que la privation qui y est jointe.

Catabaucalèse. Chanson des nourrices chez les anciens. (Voy. *Chanson.*)

Catacoustique, *s. f.* Science qui a pour objet les sons réfléchis, ou cette partie de l'acoustique qui considère les propriétés des échos. Ainsi la *catacoustique* est à l'acoustique ce que la catoptrique est à l'optique.

Cataphonique, *s. f.* Science des sons réfléchis, qu'on appelle aussi *catacoustique.* (Voy. l'article précédent.)

Cavatine, *s. f.* Sorte d'air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni reprise, ni seconde partie, et qui se trouve souvent dans des récitatifs obligés. Ce changement subit du récitatif au chant mesuré, et le retour inattendu du chant mesuré au récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du récitatif obligé.

Le mot *cavatina* est italien; et quoique je ne veuille pas, comme Brossard, expliquer dans un dictionnaire françois tous les mots techniques italiens, surtout lorsque ces mots ont des synonymes dans notre langue, je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots qu'on emploie dans la musique notée, parce qu'en exécutant cette musique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, et que l'auteur n'y a pas mis pour rien.

Centoniser, *v. n.* Terme de plain-chant. C'est composer un chant de traits recueillis et arrangés pour la mélodie qu'on a en vue. Cette manière de composer n'est pas de l'invention des symphoniastes modernes, puisque, selon l'abbé Le Bœuf, saint Grégoire lui-même a *centonisé.*

Chaconne, *s. f.* Sorte de pièce de musique faite pour la danse, dont

la mesure est bien marquée et le mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *chaconnes* à deux temps et à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce sont pour l'ordinaire des chants qu'on appelle couplets, composés et variés en diverses manières sur une basse contrainte de quatre en quatre mesures, commençant presque toujours par le second temps pour prévenir l'interruption. On s'est affranchi peu à peu de cette contrainte de la basse, et l'on n'y a presque plus aucun égard.

La beauté de la *chaconne* consiste à trouver des chants qui marquent bien le mouvement, et, comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les couplets qu'ils contrastent bien ensemble, et qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela on passe et repasse à volonté du majeur au mineur, sans quitter pourtant beaucoup le ton principal; et du grave au gai, ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la mesure.

La *chaconne* est née en Italie; elle y étoit autrefois fort en usage, de même qu'en Espagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos opéras.

CHANSON. Espèce de petit poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse, et même seul, pour éloigner quelques instans l'ennui si l'on est riche, et pour supporter plus doucement la misère et le travail si l'on est pauvre.

L'usage des *chansons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, et n'est en effet pas moins général; car partout où l'on parle on chante. Il n'a fallu pour les imaginer que déployer ses organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, et fortifier par l'expression dont la voix est capable le sentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Aussi les anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire, qu'ils avoient déjà des *chansons*. Leurs lois et leurs histoires, les louanges des dieux et des héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de là vient, selon Aristote, que le même nom grec fut donné aux lois et aux *chansons*.

Toute la poésie lyrique n'étoit proprement que des *chansons*, mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particulièrement ce nom, et qui en avoit mieux le caractère selon nos idées.

Commençons par les airs de table. Dans les premiers temps, dit M. de La Nauze, tous les convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque et d'Artémon, chantoient ensemble et d'une seule voix les louanges de la Divinité. Ainsi ces *chansons* étoient de véritables péans ou cantiques sacrés. Les dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes, et ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaisirs.

Dans la suite, les convives chantoient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de myrte, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter à celui qui chantoit après lui. Enfin, quand la musique se perfectionna dans la Grèce, et qu'on employa la lyre dans les festins, il n'y eut plus, disent les auteurs déjà cités, que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table du moins en s'accom-

pagnant de la lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de myrte, donnèrent lieu à un proverbe grec, par lequel on disoit qu'un homme chantoit au myrte, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *chansons* accompagnées de la lyre, et dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *scolies*, mot qui signifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, selon Plutarque, la difficulté de la *chanson*, ou, comme le veut Artémon, la situation irrégulière de ceux qui chantoient; car comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang, mais seulement ceux qui savoient la musique, lesquels se trouvoient dispersés çà et là, et placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les sujets des scolies se tiroient non-seulement de l'amour et du vin ou du plaisir en général, comme aujourd'hui, mais encore de l'histoire, de la guerre, et même de la morale. Telle est la *chanson* d'Aristote sur la mort d'Hermias, son ami et son allié, laquelle fit accuser son auteur d'impiété :

« O vertu ! qui, malgré les difficultés que vous présentez aux foibles mortels, êtes l'objet charmant de leurs recherches; vertu pure et aimable, ce fut toujours aux Grecs un destin digne d'envie de mourir pour vous, et de souffrir avec constance les maux les plus affreux. Telles sont les semences d'immortalité que vous répandez dans tous les cœurs. Les fruits en sont plus précieux que l'or, que l'amitié des parens, que le sommeil le plus tranquille. Pour vous le divin Hercule et le fils de Léda supportèrent mille travaux, et le succès de leurs exploits annonça votre puissance. C'est par amour pour vous qu'Achille et Ajax descendirent dans l'empire de Pluton, et c'est en vue de votre céleste beauté que le prince d'Atarne s'est aussi privé de la lumière du soleil. Prince à jamais célèbre par ses actions, les filles de Mémoire chanteront sa gloire toutes les fois qu'elles chanteront le culte de Jupiter hospitalier, et le prix d'une amitié durable et sincère. »

Toutes leurs *chansons* morales n'étoient pas si graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée :

« Le premier de tous les biens est la santé; le second, la beauté; le troisième, les richesses amassées sans fraude; et le quatrième, la jeunesse qu'on passe avec ses amis. »

Quant aux scolies qui roulent sur l'amour et le vin, on en peut juger par les soixante-dix odes d'Anacréon qui nous restent : mais, dans ces sortes de *chansons* mêmes, on voyoit encore briller cet amour de la patrie et de la liberté dont tous les Grecs étoient transportés.

« Du vin et de la santé, dit une de ces *chansons*, pour ma Clitagora et pour moi, avec le secours des Thessaliens. » C'est qu'outre que Clitagora étoit Thessalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du secours des Thessaliens contre la tyrannie des Pisistratides.

Ils avoient aussi des *chansons* pour les diverses professions : telles étoient les *chansons* des bergers, dont une espèce, appelée *bucoliasme*, étoit le véritable chant de ceux qui conduisoient le bétail; et l'autre, qui est proprement la *pastorale*, en étoit l'agréable imitation; la *chanson* des moissonneurs, appelée le *lytierse*, du nom d'un fils de Midas,

qui s'occupoit par goût à faire la moisson; la *chanson* des meuniers, appelée *hymée* ou *épiaulie;* comme celle-ci tirée de Plutarque : « Moulez, meule, moulez; car Pittacus, qui règne dans l'auguste Mitylène, aime à moudre, » parce que Pittacus étoit grand mangeur, la *chanson* des tisserands, qui s'appeloit *éline ;* la *chanson yule* des ouvriers en laine; celle des nourrices, qui s'appeloit *catabaucalèse* ou *nunnie;* la *chanson* des amans, appelée *nomion ;* celle des femmes, appelée *calyce ; harpalice*, celle des filles. Ces deux dernières, attendu le sexe, étoient aussi des *chansons* d'amour.

Pour des occasions particulières, ils avoient la *chanson* des noces, qui s'appeloit *hyménée*, *épithalame ;* la *chanson* de *Datis*, pour des occasions joyeuses; les lamentations, l'*ialème*, et le *linos*, pour des occasions funèbres et tristes. Ce *linos* se chantoit aussi chez les Égyptiens, et s'appeloit par eux *maneros*, du nom d'un de leurs princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un passage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *linos* pouvoit aussi marquer la joie.

Enfin il y avoit encore des hymnes ou *chansons* en l'honneur des dieux et des héros; telles étoient les *iules* de Cérès et Proserpine, la *philélie* d'Apollon, les *upinges* de Diane, etc.

Ce genre passa des Grecs aux Latins, et plusieurs odes d'Horace sont des *chansons* galantes ou bachiques. Mais cette nation, plus guerrière que sensuelle, fit, durant très-longtemps, un médiocre usage de la musique et des *chansons*, et n'a jamais approché, sur ce point, des grâces de la volupté grecque. Il paroît que le chant resta toujours rude et grossier chez les Romains : ce qu'ils chantoient aux noces étoit plutôt des clameurs que des *chansons*, et il n'est guère à présumer que les *chansons* satiriques des soldats aux triomphes de leurs généraux eussent une mélodie fort agréable.

Les modernes ont aussi leurs *chansons* de différentes espèces, selon le génie et le goût de chaque nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe dans l'art de les composer, sinon pour le tour et la mélodie des airs, du moins pour le sel, la grâce et la finesse des parcles, quoique, pour l'ordinaire, l'esprit et la satire s'y montrent bien mieux encore que le sentiment et la volupté. Ils se sont plu à cet amusement, et y ont excellé dans tous les temps, témoins les anciens troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie : les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, et le pays produit d'excellent vin : le moyen de n'y pas chanter sans cesse? Nous avons encore d'anciennes *chansons* de Thibault, comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siècle, mises en musique par Guillaume de Machault. Marot en fit beaucoup qui nous restent; et grâce aux airs d'Orlande et de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pléiade de Charles IX. Je ne parlerai point des *chansons* plus modernes, par lesquelles les musiciens Lambert, du Bousset, La Garde, et autres, ont acquis un nom, et dont on trouve autant de poëtes qu'il y a de gens de plaisir parmi le peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tous aussi célèbres que le comte de Coulanges et l'abbé de L'Attaignant. La Provence et le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur pre-

mier talent; on voit toujours régner dans ces provinces un air de gaieté qui porte sans cesse leurs habitans au chant et à la danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stylet : chacun a ses armes. Les autres pays ont aussi leurs provinces chansonnières : en Angleterre, c'est l'Écosse ; en Italie, c'est Venise. (Voy. *Barcarolles*.)

Nos *chansons* sont de plusieurs sortes : mais en général elles roulent ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la satire. Les *chansons* d'amour sont : les airs tendres, qu'on appelle encore airs sérieux ; les romances, dont le caractère est d'émouvoir l'âme insensiblement par le récit tendre et naïf de quelque histoire amoureuse et tragique ; les *chansons* pastorales et rustiques, dont plusieurs sont faites pour danser, comme les musettes, les gavottes, les branles, etc.

Les *chansons* à boire sont assez communément des airs de basse ou des rondes de table : c'est avec beaucoup de raison qu'on en fait peu pour les dessus ; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuse et plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *chansons* satiriques, elles sont comprises sous le nom de vaudevilles, et lancent indifféremment leurs traits sur le vice et sur la vertu, en les rendant également ridicules ; ce qui doit proscrire le vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une espèce de *chanson* qu'on appelle parodie : ce sont des paroles qu'on ajuste comme on peut sur des airs de violon ou d'autres instrumens, et qu'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers, ni au caractère de l'air, ni au sens des paroles, ni le plus souvent à l'honnêteté. (Voy. *Parodie*.)

CHANT, *s. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des sons variés et appréciables. Observons que, pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas seulement entendre par *sons appréciables* ceux qu'on peut assigner par les notes de notre propre musique, et rendre par les touches de notre clavier, mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson, et calculer les intervalles de quelque manière que ce soit.

Il est très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole diffère de la voix qui forme le *chant*. Cette différence est sensible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle consiste ; et quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodard a fait des observations anatomiques, à la faveur desquelles il croit, à la vérité, trouver dans les différentes situations du larynx la cause de ces deux sortes de voix ; mais je ne sais si ces observations, ou les conséquences qu'il en tire, sont bien certaines. (Voy. *Voix*.) Il semble ne manquer aux sons qui forment la parole que la permanence pour former un véritable *chant* ; il paroît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant forment des intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne font pas partie de nos systèmes de musique, et qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en note, ne sont pas proprement du *chant* pour nous.

Le *chant* ne semble pas naturel à l'homme. Quoique les sauvages de

l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai sauvage ne chanta jamais. Les muets ne chantent point, ils ne forment que des voix sans permanence, des mugissemens sourds que le besoin leur arrache; je douterois que le sieur Pereyre, avec tout son talent, pût jamais tirer d'eux aucun *chant* musical. Les enfans crient, pleurent, et ne chantent point. Les premières expressions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de sonore, et ils apprennent à chanter, comme à parler, à notre exemple. Le *chant* mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accens de la voix parlante ou passionnée : on crie et l'on se plaint sans chanter; mais on imite en chantant les cris et les plaintes; et comme de toutes les imitations la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable est le chant.

Chant, appliqué plus particulièrement à notre musique, en est la partie mélodieuse; celle qui résulte de la durée et de la succession des sons; celle d'où dépend toute l'expression, et à laquelle tout le reste est subordonné. (Voy. *Musique*, *Mélodie*.) Les *chants* agréables frappent d'abord, ils se gravent facilement dans la mémoire; mais ils sont souvent l'écueil des compositeurs, parce qu'il ne faut que du savoir pour entasser des accords, et qu'il faut du talent pour imaginer des *chants* gracieux. Il y a dans chaque nation des tours de *chant* triviaux et usés, dans lesquels les mauvais musiciens retombent sans cesse; il y en a de baroques, qu'on n'use jamais, parce que le public les rebute toujours. Inventer des *chants* nouveaux appartient à l'homme de génie; trouver de beaux *chants* appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans son sens le plus resserré, *chants* se dit seulement de la musique vocale; et dans celle qui est mêlée de symphonie, on appelle parties de chant celles qui sont destinées pour les voix.

Chant ambrosien. Sorte de plain-chant dont l'invention est attribuée à saint Ambroise, archevèque de Milan. (Voy. *Plain-chant*.)

Chant grégorien. Sorte de plain-chant dont l'invention est attribuée à saint Grégoire, pape, et qui a été substitué ou préféré dans la plupart des églises au *chant* ambrosien. (Voy *Plain-chant*.)

Chant en ison ou Chant égal. On appelle ainsi un *chant* ou une psalmodie qui ne roule que sur deux sons, et ne forme par conséquent qu'un seul intervalle. Quelques ordres religieux n'ont dans leurs églises d'autre *chant* que le *chant en ison*.

Chant sur le livre. Plain-chant ou contre-point à quatre parties, que les musiciens composent et chantent impromptu sur une seule : savoir, le livre de chœur qui est au lutrin; en sorte qu'excepté la partie notée, qu'on met ordinairement à la taille, les musiciens affectés aux trois autres parties n'ont que celle-là pour guide, et composent chacun la leur en chantant.

Le *chant sur le livre* demande beaucoup de science, d'habitude et d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'est pas toujours aisé de rapporter les tons du plain-chant à ceux de notre musique. Cependant il y a des musiciens d'église si versés dans cette sorte de chant, qu'ils y commencent et poursuivent même des fugues, quand le sujet

en peut comporter, sans confondre et croiser les parties, ni faire de faute dans l'harmonie.

CHANTER, *v. n.* C'est, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des sons variés et appréciables. (Voy. *Chant.*) Mais c'est plus communément faire diverses inflexions de voix, sonores, agréables à l'oreille, par des intervalles admis dans la musique, et dans les règles de la modulation.

On *chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable et sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, et plus ou moins de pratique de l'art du *chant*. A quoi l'on doit ajouter, dans la musique imitative et théâtrale, le degré de sensibilité qui nous affecte plus ou moins des sentimens que nous avons à rendre. On a aussi plus ou moins de disposition à *chanter* selon le climat sous lequel on est né, et selon le plus ou moins d'accent de sa langue naturelle; car plus la langue est accentuée, et par conséquent mélodieuse et *chantante*, plus aussi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *chanter*.

On a fait un art du *chant*; c'est-à-dire que des observations sur les voix qui *chantoient* le mieux on a composé des règles pour faciliter et perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voy. *Maître à chanter.*) Mais il reste bien des découvertes à faire sur la manière la plus facile, la plus courte et la plus sûre d'acquérir cet art.

CHANTERELLE, *s. f.* Celle des cordes du violon et des instrumens semblables qui a le son le plus aigu. On dit d'une symphonie qu'elle ne quitte pas la *chanterelle*, lorsqu'elle ne roule qu'entre les sons de cette corde et ceux qui lui sont les plus voisins, comme sont presque toutes les parties de violon des opéras de Lulli et des symphonies de son temps.

CHANTEUR, musicien qui chante dans un concert.

CHANTRE, *s. m.* Ceux qui chantent au chœur dans les églises catholiques s'appellent *chantres*. On ne dit point *chanteur* à l'église, ni *chantre* dans un concert.

Chez les réformés, on appelle *chantre* celui qui entonne et soutient le chant des psaumes dans le temple; il est assis au-dessous de la chaire du ministre sur le devant; sa fonction exige une voix très-forte, capable de dominer sur celle de tout le peuple, et de se faire entendre jusqu'aux extrémités du temple. Quoiqu'il n'y ait ni prosodie ni mesure dans notre manière de chanter les psaumes, et que le chant en soit si lent qu'il est facile à chacun de le suivre, il me semble qu'il seroit nécessaire que le *chantre* marquât une sorte de mesure. La raison en est que le *chantre* se trouvant fort éloigné de certaines parties de l'église, et le son parcourant assez lentement ces grands intervalles, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déjà pris un autre ton et commencé d'autres notes; ce qui devient d'autant plus sensible en certains lieux, que le son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre que du milieu où est le *chantre*, la masse d'air qui remplit le temple se trouve partagée à la fois en divers sons fort discordans, qui enjambent sans cesse les uns sur les autres et choquent fortement une oreille exercée; défaut que l'orgue même ne fait qu'augmenter

parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice comme le *chantre*, il ne donne le ton que d'une extrémité.

Or, le remède à cet inconvénient me paroît très-simple; car, comme les rayons visuels se communiquent à l'instant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une vitesse incomparablement plus grande que celle avec laquelle le son se transmet du corps sonore à l'oreille, il suffit de substituer l'un à l'autre pour avoir dans toute l'étendue du temple un chant bien simultané et parfaitement d'accord : il ne faut pour cela que placer le *chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de sa fonction, de manière qu'il soit à la vue de tout le monde, et qu'il se serve d'un bâton de mesure dont le mouvement s'aperçoive aisément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier; car alors, avec la précaution de prolonger assez la première note pour que l'intonation en soit partout entendue avant qu'on poursuive, tout le reste du chant marchera bien ensemble, et la discordance dont je parle disparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'homme, employer un chronomètre dont le mouvement seroit encore plus égal dans une mesure si lente.

Il résulteroit de là deux autres avantages : l'un que, sans presque altérer le chant des psaumes, il seroit aisé d'y introduire un peu de prosodie, et d'y observer du moins les longues et les brèves les plus sensibles; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie et de langueur dans ce chant pourroit, selon la première intention de l'auteur, être effacé par la basse et les autres parties, dont l'harmonie est certainement la plus majestueuse et la plus sonore qu'il soit possible d'entendre.

Chapeau, *s. m.* Trait demi-circulaire, dont on couvre deux ou plusieurs notes, et qu'on appelle plus communément *liaison*. (Voy. *Liaison*.)

Chasse, *s. f.* On donne ce nom à certains airs ou à certaines fanfares de cors ou d'autres instrumens, qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des tons que ces mêmes cors donnent à la chasse.

Chevroter, *v. n.* C'est, au lieu de battre nettement et alternativement du gosier les deux sons qui forment la cadence ou le trille (voy. ces mots), en battre un seul à coups précipités, comme plusieurs doubles croches détachées et à l'unisson, ce qui se fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui sert alors de soupape, en sorte qu'elle s'ouvre par secousses pour livrer passage à cet air, et se referme à chaque instant par une mécanique semblable à celle du tremblant de l'orgue. Le *chevrotement* est la désagréable ressource de ceux qui, n'ayant aucun trille, en cherchent l'imitation grossière; mais l'oreille ne peut supporter cette substitution, et un seul *chevrotement* au milieu du plus beau chant du monde suffit pour le rendre insupportable et ridicule.

Chiffrer. C'est écrire sur les notes de la basse des chiffres ou autres caractères indiquant les accords que ces notes doivent porter, pour servir de guide à l'accompagnateur. (Voy. *Chiffres*, *Accord*.)

Chiffres. Caractères qu'on place au-dessus ou au-dessous des notes de la basse, pour indiquer les accords qu'elles doivent porter. Quoique, parmi ces caractères, il y en ait plusieurs qui ne sont pas des *chiffres*

on leur en a généralement donné le nom, parce que c'est la sorte de signes qui s'y présente le plus fréquemment.

Comme chaque accord est composé de plusieurs sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces sons par un *chiffre*, on auroit tellement multiplié et embrouillé les *chiffres*, que l'accompagnateur n'auroit jamais eu le temps de les lire au moment de l'exécution. On s'est donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériser chaque accord par un seul *chiffre ;* de sorte que ce *chiffre* peut suffire pour indiquer, relativement à la basse, l'espèce de l'accord, et par conséquent tous les sons qui doivent le composer. Il y a même un accord qui se trouve chiffré en ne le chiffrant point; car, selon la précision des *chiffres*, toute note qui n'est point chiffrée, ou ne porte aucun accord, ou porte l'accord parfait.

Le chiffre qui indique chaque accord est ordinairement celui qui répond au nom de l'accord : ainsi l'accord de seconde se chiffre 2; celui de septième, 7; celui de sixte, 6. etc. Il y a des accords qui portent double nom, et qu'on exprime aussi par nn double *chiffre :* tels sont les accords de sixte-quarte, de sixte-quinte, de septième et sixte, etc. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter : mais comme la composition des *chiffres* est venue du temps et du hasard, plutôt que d'une étude refléchie, il n'est pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes et des contradictions.

Voici une table de tous les *chiffres* pratiqués daus l'accompagnement; sur quoi l'on observera qu'il y a plusieurs accords qui se chiffrent diversement en différens pays, ou dans le même pays par différens auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manières afin que chacun, pour chiffrer, puisse choisir celle qui lui paroîtra la plus claire, et, pour accompagner, rapporter chaque *chiffre* à l'accord qui lui convient, selon la manière de chiffrer de l'auteur.

TABLE GÉNÉRALE

DE TOUS LES CHIFFRES DE L'ACCOMPAGNEMENT.

Nota. On a ajouté une étoile à ceux qui sont plus usités en France aujourd'hui.

CHIFFRES.	NOMS DES ACCORDS.
*	Accord parfait.
8	Idem.
5	Idem.
3	Idem.
5 3	Idem.
3♭	Accord parfait, tierce mineure.
♭3	Idem.
* ♭	Idem.
5 ♭	Idem.
3♯	Accord parfait, tierce majeure.
♯3	Idem.
* ♯	Idem.
5 ♯	Idem.
3♮	Accord parfait, tierce naturelle.
♮3	Idem
* ♮	Idem.
5 ♮	Idem.

CHIFFRES.	NOMS DES ACCORDS.
6 3	Accord de sixte.
* 6	Idem [1].
* 6 4	Accord de sixte-quarte.
6	Idem.
7 5 3	Accord de septième.
7 5	Idem.
7 3	Idem.
* 7	Idem.
* 7 ♯	Septième avec tierce majeure.
* 7 ♭	Avec tierce mineure.
* 7 ♮	Avec tierce naturelle.
7 ♭	Accord de septième mineure.
* ♭ 7	Idem.
7 ♯	Accord de septième majeure.
* ♯ 7	Idem.
7 ♮	De septième naturelle.
* ♮ 7	Idem.
* 7 5	Septième avec la quinte fausse.
7 5 ♭	Idem.
* 7	Septième diminuée.
7 ♭	Idem.
♭ 7	Idem.
7 ♭ 5	Idem.
7 ♭ 5 ♭	Idem.
♭ 7 5	Idem.
♭ 7 ♭ 5	Idem.

CHIFFRES.	NOMS DES ACCORDS.
7 ♭ 5 ♭ 3	Septième diminuée.
etc.	
* ♯ 7	Septième superflue
7 ♯	Idem.
7	Idem.
7 2	Idem.
7 ♯ 4 2	Idem.
♯ 7 5 4 2	Idem.
etc.	
7 ♯ 6 ♭	Septième superflue avec sixte mineure.
* X 7 ♭ 6	Idem.
X 7 6 ♭ 2	Idem.
X 7 ♭ 6 4	Idem.
etc.	
* 7 2	Septième et seconde
* 6 5	Grande sixte.
6	Idem.
* 5	Fausse quinte.
5 ♭	Idem.
♭ 5	Idem.
6 ♭ 5	Idem.
6 5	Idem.
6 5	Fausse quinte et sixte majeure.
* X 6 5	Idem.

1. Les différentes sixtes, dans cet accord, se marquent par un accident au chiffre, comme les tierces dans l'accord parfait

CHIFFRES.	NOMS DES ACCORDS.
X 6 ♭ 5	Fausse quinte et sixte majeure.
6 ♮ 5 ♭	Idem
4 3	Petite sixte.
6 4 3	Idem.
* 6	Idem.
6	Idem.
♮ 6	Idem majeure.
X 6 4 3	Idem.
etc.	
* X 6	Petite sixte superflue.
X 6 4 3	Idem.
♯ 6	Idem.
X 6 5 3	Idem, avec la quinte.
X 6 5	Idem.
6 4 3	Petite sixte, avec la quarte superflue.
6 X 4 3	Idem.
6 * X 4	Idem.
X 4 3	Idem.
* 2	Accord de seconde.
4 2	Idem.
6 2	Idem.
* 5 2	Seconde et quinte.
6 4	Triton.
6 4 X	Idem.

CHIFFRES.	NOMS DES ACCORDS.
6 X 4	Triton.
6 4	Idem.
6 4 2	Idem.
4 2	Idem.
4 X 2	Idem.
X 4 2	Idem.
4 X	Idem.
* X 4	Idem.
4	Idem.
4 X 3 ♭	Triton avec tierce mineure.
* 4 ♭	Idem.
6 4 3 ♭	Idem.
* X 4 ♭	Idem.
* X 2	Seconde superflue.
X 4 X 2	Idem.
4 2	Idem.
6 4 2	Idem.
etc.	
* 9	Accord de neuvième.
9 5	Idem.
9 3	Idem.
* 9 7	Neuvième avec la septième.
9 7 5	Idem.
* 4	Quarte ou onzième.
5 4	Idem.

CHIFFRES.	NOMS DES ACCORDS.	CHIFFRES.	NOMS DES ACCORDS.
*4 9	.... Quarte et neuvième.	*X 5 b 4	... Quinte superflue et quarte
*4 7	... Septième et quarte.	5 X 4 b	... Idem.
*X 5	.... Quinte superflue.	*7 6	.... Septième et sixte.
5 X	.... Idem.	*9 6	.... Neuvième et sixte.
X 5 9	... Idem.		
X 5 9 7	... Idem.		

Quelques auteurs avoient introduit l'usage de couvrir d'un trait toutes les notes de la basse qui passoient sous un même accor[1]; c'est ainsi que les jolies cantates de M. Clérambault sont chiffrées : mais cette invention étoit trop commode pour durer ; elle montroit aussi trop clairement à l'œil toutes les syncopes d'harmonie. Aujourd'hui, quand on soutient le même accord sous quatre différentes notes de basse, ce sont quatre *chiffres* différens qu'on leur fait porter, de sorte que l'accompagnateur, induit en erreur, se hâte de chercher l'accord même qu'il a sous la main. Mais c'est la mode en France de charger les basses d'une confusion de *chiffres* inutiles : on chiffre tout, jusqu'aux accords les plus évidens, et celui qui met le plus de *chiffres* croit être le plus savant. Une basse ainsi hérissée de *chiffres* triviaux rebute l'accompagnateur, et lui fait souvent négliger les *chiffres* nécessaires. L'auteur doit supposer, ce me semble, que l'accompagnateur sait les élémens de l'accompagnement, qu'il sait placer une sixte sur une médiante, une fausse quinte sur une note sensible, une septième sur une dominante, etc. Il ne doit donc pas chiffrer des accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de ton. Les *chiffres* ne sont faits que pour déterminer le choix de l'harmonie dans les cas douteux, ou le choix des sons dans les accords qu'on ne doit pas remplir : du reste, c'est très-bien fait d'avoir des basses chiffrées exprès pour les écoliers. Il faut que les *chiffres* montrent à ceux-ci l'application des règles : pour les maîtres, il suffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans sa dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils sont trop nombreux et pourtant insuffisans, obscurs, équivoques; qu'ils multiplient inutilement les accords, et qu'ils n'en montrent en aucune manière la liaison.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *chiffres* aux notes arbitraires de la basse continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'harmonie fondamentale. La basse continue fait sans doute une partie de l'harmonie, mais elle n'en fait pas le fondement; cette harmonie est indépendante des notes de cette basse, et elle a son progrès déterminé, auquel la basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les accords et les *chiffres* qui les annoncent des notes

de la basse et de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'harmonie: au lieu d'en montrer la basse, on multiplie à l'infini le petit nombre des accords fondamentaux, et l'on force en quelque sorte l'accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique

Après avoir fait de très-bonnes observations sur la mécanique des doigts dans la pratique de l'accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *chiffres* d'autres *chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet accompagnement tout à fait indépendant de la basse continue; de sorte que, sans égard à cette basse et même sans la voir, on accompagneroit sur les *chiffres* seuls avec plus de précision qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la basse et des *chiffres*.

Les *chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choses : 1° l'harmonie fondamentale dans les accords parfaits, qui n'ont aucune succession nécessaire, mais qui constatent toujours le ton; 2° la succession harmonique déterminée par la marche régulière des doigts dans les accords dissonans.

Tout cela se fait au moyen de sept *chiffres* seulement. I. Une lettre de la gamme indique le ton, la tonique, et son accord: si l'on passe d'un accord parfait à un autre, on change de ton: c'est l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour passer de la tonique à un accord dissonant, M. Rameau n'admet que six manières, à chacune desquelles il assigne un caractère particulier, savoir :

1. Un X pour l'accord sensible; pour la septième diminuée, il suffit d'ajouter un bémol sous cet X.
2. Un 2 pour l'accord de seconde sur la tonique.
3. Un 7 pour son accord de septième.
4. Cette abréviation *aj.* pour sa sixte ajoutée.
5. Ces deux *chiffres* $\frac{3}{4}$ relatifs à cette tonique pour l'accord qu'il appelle de tierce-quarte, et qui revient à l'accord de neuvième sur la seconde note.
6. Enfin ce *chiffre* 4 pour l'accord de quarte et quinte sur la dominante.

III. Un accord dissonant est suivi d'un accord parfait ou d'un autre accord dissonant; dans le premier cas, l'accord s'indique par une lettre, le second se rapporte à la mécanique des doigts. (Voy. *Doigter*.) C'est un doigt qui doit descendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un sur l'autre qu'il faut descendre de doigts. Les doigts qui doivent descendre par préférence sont indiqués par la mécanique; les dièses ou bémols qu'ils doivent faire sont connus par le ton ou substitués dans les *chiffres* aux points correspondans: ou bien, dans le chromatique et l'enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant depuis la ligne d'une note connue, pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un demi-ton. Ainsi tout est prevu, et ce petit nombre de signes suffit pour exprimer toute bonne harmonie possible.

On sent bien qu'il faut supposer ici que toute dissonance se sauve

en descendant; car s'il y en avoit qui se dussent sauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des accords dissonans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, elle n'a point eu de cours; peut-être a-t-on cru que les *chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre; car s'il simplifie les signes, s'il diminue le nombre des accords, non-seulement il n'exprime point encore la veritable harmonie fondamentale, mais il rend de plus ces signes tellement dépendans les uns des autres, que si l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant, à prendre un doigt pour un autre, on est perdu sans ressource, les points ne signifient plus rien, plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel accord parfait. Mais avec tant de raisons de préférence, n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejeter la méthode de M. Rameau? Elle étoit nouvelle; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux : voilà sa condamnation.

Chœur, *s. m.* Morceau d'harmonie complète à quatre parties ou plus, chanté à la fois par toutes les voix et joué par tout l'orchestre. On cherche dans les *chœurs* un bruit agréable et harmonieux, qui charme et remplisse l'oreille. Un beau *chœur* est le chef-d'œuvre d'un commençant, et c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les règles de l'harmonie. Les François passent en France pour réussir mieux dans cette partie qu'aucune autre nation de l'Europe.

Le *chœur*, dans la musique françoise, s'appelle quelquefois *grand chœur*, par opposition au *petit chœur*, qui est seulement composé de trois parties, savoir, deux dessus, et la haute-contre qui leur sert de basse. On fait de temps en temps entendre séparément ce *petit chœur*, dont la douceur contraste agréablement avec la bruyante harmonie du grand.

On appelle encore *petit chœur*, à l'Opéra de Paris, un certain nombre des meilleurs instrumens de chaque genre, qui forment comme un petit orchestre particulier autour du clavecin et de celui qui bat la mesure Ce *petit chœur* est destiné pour les accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse et de précision.

Il y a des musiques à deux ou plusieurs *chœurs* qui se répondent et chantent quelquefois tous ensemble; on en peut voir un exemple dans l'opéra de *Jephté*. Mais cette pluralité de *chœurs* simultanés, qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France; on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la composition n'en est pas fort facile, et qu'il faut un trop grand nombre de musiciens pour l'exécuter.

Chorion. Nome de la musique grecque, qui se chantoit en l'honneur de la mère des dieux, et qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

Choriste, *s. m.* Chanteur non récitant, et qui ne chante que dans les chœurs.

On appelle aussi choristes les chantres d'église qui chantent au chœur. *Une antienne à deux choristes.*

Quelques musiciens étrangers donnent encore le nom de *choriste* à un petit instrument destiné à donner le ton pour accorder les autres. (Voy. *Ton.*)

CHORUS. Faire *chorus*, c'est répéter en chœur à l'unisson ce qui vient d'être chanté à voix seule.

CHRÈSES ou CHRÉSIS. Une des parties de l'ancienne mélopée qui apprend au compositeur à mettre un tel arrangement dans la suite diatonique des sons, qu'il en résulte une bonne modulation et une mélodie agréable. Cette partie s'applique à différentes successions de sons, appelées par les anciens *agoge*, *euthia*, *anacamptos.* (Voy. *Tirade.*)

CHROMATIQUE, *adj. pris quelquefois substantivement.* Genre de musique qui procède par plusieurs semi-tons consécutifs. Ce mot vient du grec χρῶμα, qui signifie couleur, soit parce que les Grecs marquoient ce genre par des caractères rouges ou diversement colorés; soit, disent les auteurs, parce que le genre *chromatique* est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc et le noir; ou, selon d'autres, parce que ce genre varie et embellit le diatonique par ses semi-tons, qui font dans la musique le même effet que la variété des couleurs fait dans la peinture.

Boëce attribue à Timothée de Milet l'invention du genre *chromatique;* mais Athénée la donne à Épigonus.

Aristoxène divise ce genre en trois espèces, qu'il appelle *molle*, *hémiolion* et *tonicum*, dont on trouvera les rapports (pl. XXIII, fig. 1, nº A), le tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.

Ptolomée ne divise ce même genre qu'en deux espèces, *molle* ou *anticum*, qui procède par de plus petits intervalles, et *intensum*, dont les intervalles sont plus grands (même fig., nº B).

Aujourd'hui le genre *chromatique* consiste à donner une telle marche à la basse fondamentale, que les parties de l'harmonie, ou du moins quelques-unes, puissent procéder par semi-tons tant en montant qu'en descendant, ce qui se trouve plus fréquemment dans le mode mineur, à cause des altérations auxquelles la sixième et la septième notes y sont sujettes par la nature même du mode.

Les semi-tons successifs pratiqués dans le *chromatique* ne sont pas tous du même genre, mais presque alternativement mineurs et majeurs, c'est-à-dire *chromatiques* et *diatoniques;* car l'intervalle d'un *ton* mineur contient un semi-ton mineur ou *chromatique*, et un semi-ton majeur ou diatonique, mesure que le tempérament rend commune à tous les tons : de sorte qu'on ne peut procéder par deux semi-tons mineurs conjoints et successifs sans entrer dans l'enharmonique; mais deux semi-tons majeurs se suivent deux fois dans l'ordre *chromatique* de la gamme.

La route élémentaire de la basse fondamentale pour engendrer le *chromatique* ascendant est de descendre de tierce et remonter de quarte alternativement, tous les accords portant la tierce majeure. Si la basse fondamentale procède de dominante en dominante par des cadences

parfaites évitées, elle engendre le *chromatique* descendant. Pour produire à la fois l'un et l'autre, on entrelace la cadence parfaite et l'interrompue, en les évitant.

Comme à chaque note on change de ton dans le *chromatique*, il faut borner et régler ces successions de peur de s'égarer. On se souviendra pour cela que l'espace le plus convenable pour les mouvemens *chromatiques* est entre la dominante et la tonique en montant, et entre la tonique et la dominante en descendant. Dans le mode majeur on peut encore descendre chromatiquement de la dominante sur la seconde note. Ce passage est fort commun en Italie, et, malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le genre *chromatique* est admirable pour exprimer la douleur et l'affliction, ses sons renforcés en montant arrachent l'âme. Il n'est pas moins énergique en descendant; on croit alors entendre de vrais gémissemens. Chargé de son harmonie, ce même genre devient propre à tout, mais son remplissage, en étouffant le chant, lui ôte une partie de son expression; et c'est alors au caractère du mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de son harmonie. Au reste, plus ce genre a d'énergie, moins il doit être prodigué; semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bientôt, autant il charme sobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

Chronomètre, *s. m.* Nom générique des instrumens qui servent à mesurer le temps. Ce mot est composé de χρόνος, *temps*, et de μέτρον, *mesure*.

On dit, en ce sens, que les montres, les horloges, sont des *chronomètres*.

Il y a néanmoins quelques instrumens qu'on a appelés en particulier *chronomètres*, et nommément un que M. Sauveur décrit dans ses *Principes d'acoustique;* c'étoit un pendule particulier qu'il destinoit à déterminer exactement les mouvemens en musique. L'Affilard, dans ses *Principes dédiés aux dames religieuses*, avoit mis à la tête de tous les airs des chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce pendule pendant la durée de chaque mesure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un instrument semblable, sous le nom de métromètre, qui battoit la mesure tout seul; mais il n'a réussi ni dans un temps ni dans l'autre. Plusieurs prétendent cependant qu'il seroit fort à souhaiter qu'on eût un tel instrument pour fixer avec précision le temps de chaque mesure dans une pièce de musique; on conserveroit par ce moyen plus facilement le vrai mouvement des airs, sans lequel ils perdent leur caractère, et qu'on ne peut connoître après la mort des auteurs que par une espèce de tradition, fort sujette à s'éteindre ou à s'altérer. On se plaint déjà que nous avons oublié les mouvemens d'un grand nombre d'airs, et il est à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle, et à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaisir d'entendre ces mêmes airs tels que l'auteur les faisoit exécuter.

A cela les connoisseurs en musique ne demeurent pas sans réponse. Ils objecteront, dit M. Diderot (*Mémoires sur différens sujets de mathé-*

matiques), contre tout *chronomètre* en général, qu'il n'y a peut-être pas dans un air deux mesures qui soient exactement de la même durée, deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes et à précipiter les autres, le goût et l'harmonie dans les pièces à plusieurs parties, le goût et le pressentiment de l'harmonie dans les *solo*. Un musicien qui sait son art n'a pas joué quatre mesures d'un air qu'il en saisit le caractère, et qu'il s'y abandonne; il n'y a que le plaisir de l'harmonie qui le suspende. Il veut ici que les accords soient frappés, là qu'ils soient dérobés; c'est-à-dire qu'il chante plus ou moins lentement d'une mesure à l'autre, et même d'un temps et d'un quart de temps à celui qui le suit.

A la vérité, cette objection, qui est d'une grande force pour la musique françoise, n'en auroit aucune pour l'italienne, soumise irrémissiblement à la plus exacte mesure : rien même ne montre mieux l'opposition parfaite de ces deux musiques, puisque ce qui est beauté dans l'une seroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la musique italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de la mesure, la françoise cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même mesure, à la presser, à la ralentir, selon que l'exige le goût du chant ou le degré de flexibilité des organes du chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *chronomètre*, il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejeter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parce qu'on y a fait du musicien et du *chronomètre* deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre; cela n'a presque pas besoin d'être prouvé; il n'est pas possible que le musicien ait pendant toute sa pièce l'œil au mouvement et l'oreille au bruit du pendule; et s'il s'oublie un instant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajouterai que, quelque instrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la dernière facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les musiciens, gens confians, et faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la règle du bon, ne l'adopteroient jamais; ils laisseroient le *chronomètre*, et ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère et du vrai mouvement des airs. Ainsi le seul bon *chronomètre* que l'on puisse avoir, c'est un habile musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la musique qu'il doit faire exécuter, et qui sache en battre la mesure. Machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

CIRCONVOLUTION, *s. f.* Terme de plain-chant. C'est une sorte de périélèse qui se fait en insérant entre la pénultième et la dernière note de l'intonation d'une pièce de chant trois autres notes : savoir, une au-dessus et deux au-dessous de la dernière note, lesquelles se lient avec elle, et forment un contour de tierce avant que d'y arriver; comme si vous avez ces trois notes, *mi*, *fa*, *mi*, pour terminer l'intonation, vous y interpolerez par circonvolution ces trois autres, *fa*, *ré*, *ré*, et vous aurez alors votre intonation terminée de cette sorte, *mi*, *fa*, *fa*, *ré*, *ré*, *mi*, etc. (Voy. *Périélèse*.)

CITHARISTIQUE, *s. f.* Genre de musique et de poésie approprié à l'ac-

compagnement de la cithare. Ce genre, dont Amphion, fils de Jupiter et d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de lyrique.

Clavier. *s. m.* Portée générale ou somme des sons de tout le système qui résulte de la position relative des trois clefs. Cette position donne une étendue de douze lignes, et par conséquent de vingt-quatre degrés, ou de trois octaves et une quarte. Tout ce qui excède en haut ou en bas cet espace ne peut se noter qu'à l'aide d'une ou plusieurs lignes postiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui composent la portée d'une clef. (Voy. pl. 1, fig. 5, l'étendue générale du *clavier.*)

Les notes ou touches diatoniques du *clavier*, lesquelles sont toujours constantes, s'expriment par des lettres de l'alphabet, à la différence des notes de la gamme, qui, étant mobiles et relatives à la modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voy. *Gamme* et *Solfier.*)

Chaque octave du *clavier* comprend treize sons : sept diatoniques et cinq chromatiques, représentés sur le *clavier* instrumental par autant de touches. (Voy. pl. XXIV, fig. 4.) Autrefois ces treizes touches répondoient à quinze cordes, savoir, une de plus entre le *ré* dièse et le *mi* naturel, l'autre entre le *sol* dièse et le *la;* et ces deux cordes qui formoient des intervalles enharmoniques, et qu'on faisoit sonner à volonté au moyen de deux touches brisées, furent regardées alors comme la perfection du système; mais en vertu de nos règles de modulation, ces deux ont été retranchées, parce qu'il en auroit fallu mettre partout. (Voy. *Clef, Portée.*)

Clef, *s. f.* Caractère de musique qui se met au commencement d'une portée pour déterminer le degré d'élévation de cette portée dans le clavier général, et indiquer les noms de toutes les notes qu'elle contient dans la ligne de cette *clef*.

Anciennement on appeloit *clefs* les lettres par lesquelles on désignoit les sons de la gamme. Ainsi la lettre A étoit la *clef* de la note *la;* C, la *clef* d'*ut;* E, la *clef* de *mi*, etc. A mesure que le système s'étendit, on sentit l'embarras et l'inutilité de cette multitude de *clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *clef* au commencement de chacune des lignes de la portée; car il ne plaçoit point encore de notes dans les espaces. Dans la suite on ne marqua plus qu'une des sept *clefs* au commencement d'une des lignes seulement, celle-là suffisant pour fixer la position de toutes les autres selon l'ordre naturel. Enfin, de ces sept lignes ou *clefs*, on en choisit quatre qu'on nomma *claves signatæ* ou *clefs marquées*, parce qu'on se contentoit d'en marquer une sur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres; encore en retrancha-t-on bientôt une des quatre, savoir, le gamma dont on s'étoit servi pour désigner le *sol* d'en bas, c'est-à-dire l'hypoproslambanomène ajoutée au système des Grecs.

En effet, Kircher prétend que si l'on est au fait des anciennes écritures, et qu'on examine bien la figure de nos *clefs*, on trouvera qu'elles se rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la note qu'elle représente. Ainsi la *clef* de *sol* étoit originairement un G, la *clef* d'*ut* un C, et la *clef* de *fa* un F.

Nous avons donc trois *clefs* à la quinte l'une de l'autre : la *clef* d'F *ut fa*, ou de *fa*, qui est la plus basse ; la *clef* d'*ut* ou de C *sol ut*, qui est une quinte au-dessus de la première ; et la *clef* de *sol* ou de G *ré sol*, qui est une quinte au-dessus de celle d'*ut*, dans l'ordre marqué (pl. 1, fig. 5). Sur quoi l'on doit remarquer que, par un reste de l'ancien usage, la *clef* se pose toujours sur une ligne et jamais dans un espace. On doit savoir aussi que la *clef* de *fa* se fait de trois manières différentes : l'une dans la musique imprimée, une autre dans la musique écrite ou gravée, et la dernière dans le plain-chant. (Voy ces trois figures pl. XXVIII, fig. 3.)

En ajoutant quatre lignes au-dessus de la *clef* de *sol*, et trois lignes au-dessous de la *clef* de *fa*, ce qui donne de part et d'autre la plus grande étendue de lignes stables, on voit que le système total des notes qu'on peut placer sur les degrés relatifs à ces *clefs* se monte à vingt-quatre, c'est-à-dire trois octaves et une quarte, depuis le *fa* qui se trouve au-dessous de la première ligne jusqu'au *si* qui se trouve au-dessus de la dernière, et tout cela forme ensemble ce qu'on appelle le *clavier général;* par où l'on peut juger que cette étendue a fait long-temps celle du système. Aujourd'hui qu'il acquiert sans cesse de nouveaux degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces degrés sur des lignes postiches qu'on ajoute en haut ou en bas selon le besoin.

Au lieu de joindre ensemble toutes les lignes, comme j'ai fait (pl. I, fig. 5) pour marquer le rapport des *clefs*, on les sépare de cinq en cinq, parce que c'est à peu près aux degrés compris dans cet espace qu'est bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *portée*, et l'on y met une *clef* pour déterminer le nom des notes, le lieu des semi-tons, et montrer quelle place la portée occupe dans le clavier.

De quelque manière qu'on prenne dans le clavier cinq lignes consécutives, on y trouve une *clef* comprise, et quelquefois deux : auquel cas on en retranche une comme inutile. L'usage a même prescrit celle des deux qu'il faut retrancher, et celle qu'il faut poser ; ce qui a fixé aussi le nombre des positions assignées à chaque *clef*.

Si je fais une portée des cinq premières lignes du clavier, en commençant par le bas, j'y trouve la *clef* de *fa* sur la quatrième ligne : voilà donc une position de *clef*, et cette position appartient évidemment aux notes les plus graves ; aussi est-elle celle de la *clef* de basse.

Si je veux gagner une tierce dans le haut, il faut ajouter une ligne au-dessus ; il en faut donc retrancher une au-dessous : autrement la portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *clef* de *fa* se trouve transportée de la quatrième ligne à la troisième, et la *clef* d'*ut* se trouve aussi sur la cinquième ; mais comme deux *clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la portée de cette *clef* est d'une tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisième portée où la *clef* de *fa* se trouveroit sur la deuxième ligne, et celle d'*ut* sur la quatrième. Ici l'on abandonne la *clef* de *fa*, et l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une tierce à l'aigu, et on l'a perdue au grave.

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la trouve posée sur la deuxième ligne, et puis sur la première; cette position embrasse les cinq plus hautes lignes, et donne le diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *clefs*.

On peut voir (pl. I, fig. 6) cette succession des *clefs* du grave à l'aigu; ce qui fait en tout huit portées, *clefs* ou positions de *clefs* différentes.

De quelque caractère que puisse être une voix ou un instrument, pourvu que son étendue n'excède pas à l'aigu ou au grave celle du clavier général, on peut dans ce nombre lui trouver une portée et une *clef* convenables, et il y en a en effet de déterminées pour toutes les parties de la musique. (Voy. *Parties*.) Si l'étendue d'une partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajouter au-dessus ou au-dessous devienne incommode, alors on change la *clef* dans le courant de l'air On voit clairement par la figure quelle *clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la portée, de quelque *clef* qu'elle soit armée actuellement.

On voit aussi que pour rapporter une *clef* à l'autre il faut les rapporter toutes deux sur le clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque note de l'une des *clefs* est à l'égard de l'autre. C'est par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les partitions.

Il suit de cette mécanique qu'on peut placer telle note qu'on voudra de la gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la portée, puisqu'on a le choix de huit différentes positions, nombre des notes de l'octave. Ainsi l'on pourroit noter un air entier sur la même ligne, en changeant la *clef* à chaque degré. La figure 7 montre par la suite des *clefs* la suite des notes *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*, *sol*, *si*, *ré*, montant de tierce en tierce, et toutes placées sur la même ligne. La figure suivante 8 représente sur la suite des mêmes *clefs* la note *ut*, qui paroît descendre de tierce en tierce sur toutes les lignes de la portée et au delà, et qui cependant, au moyen des changemens de *clef*, garde toujours l'unisson. C'est sur des exemples semblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup d'œil le jeu de toutes les *clefs*.

Il y a deux de leurs positions, savoir, la *clef* de *sol* sur la première ligne, et la *clef* de *fa* sur la troisième, dont l'usage paroît s'abolir de jour en jour. La première peut sembler moins nécessaire, puisqu'elle ne rend qu'une position toute semblable à celle de *fa* sur la quatrième ligne, dont elle diffère pourtant de deux octaves. Pour la *clef* de *fa*, il est évident qu'en l'ôtant tout à fait de la troisième ligne, on n'aura plus de position équivalente, et que la composition du clavier, qui est complète aujourd'hui, deviendra par là défectueuse.

Clef transposée. On appelle ainsi toute *clef* armée de dièses ou de bémols. Ces signes y servent à changer le lieu des deux semi-tons de l'octave, comme je l'ai expliqué au mot *bémol*, et à établir l'ordre naturel de la gamme, sur quelque degré de l'échelle qu'on veuille choisir.

La nécessité de ces altérations naît de la similitude des modes dans tous les tons; car, comme il n'y a qu'une formule pour le mode majeur, il faut que tous les degrés de ce mode se trouvent ordonnés de la

même façon sur leur tonique; ce qui ne peut se faire qu'à l'aide des dièses ou des bémols. Il en est de même du mode mineur; mais, comme la même combinaison qui donne la formule pour un ton majeur la donne aussi pour un ton mineur sur une autre tonique (voy. *Mode*), il s'ensuit que pour les vingt-quatre modes il suffit de douze combinaisons; or, si avec la gamme naturelle on compte six modifications par dièses, et cinq par bémols, ou six par bémols, et cinq par dièses, on trouvera ces douze combinaisons auxquelles se bornent toutes les variétés possibles de tons et de modes dans le système établi.

J'explique aux mots *Dièse* et *Bémol* l'ordre selon lequel ils doivent être placés à la *clef*. Mais pour transposer tout d'un coup la *clef* convenablement à un ton ou mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boisgelou, conseiller au Grand-Conseil, et qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaison, nous appellerons intervalles mineurs la quarte *ut fa*, et tous les intervalles du même *ut* à une note bémolisée quelconque; tout autre intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par dièse la note supérieure d'un intervalle majeur, parce qu'alors on feroit un intervalle superflu : mais il faut chercher la même chose par bémol, ce qui donnera un intervalle mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* dièse, parce que la sixte *ut la*, étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce dièse; mais on prendra la note *si* bémol, qui donne la même touche par un intervalle mineur; ce qui rentre dans la règle.

On trouvera (pl. XXI, fig. 1) une table des douze sons de l'octave divisée par intervalles majeurs et mineurs, sur laquelle on transposera la *clef* de la manière suivante, selon le ton et le mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze notes pour tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'intervalle qu'elle fait avec *ut* est majeur ou mineur : s'il est majeur, il faut des dièses : s'il est mineur, il faut des bémols. Si cette note est l'*ut* lui-même, l'intervalle est nul, il ne faut ni bémol ni dièse.

Pour déterminer à présent combien il faut de dièses ou bémols, soit *a* le nombre qui exprime l'intervalle d'*ut* à la note en question. La formule par dièses sera $\frac{\overline{a-1}\times 2}{7}$, et le reste donnera le nombre des dièses qu'il faut mettre à la *clef*. La formule par bémols sera $\frac{\overline{a-1}\times 5}{7}$, et le reste sera le nombre des bémols qu'il faut mettre à la *clef*.

Je veux, par exemple, composer en *la*, mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut des dièses, parce que *la* fait un intervalle majeur avec *ut*. L'intervalle est une sixte dont le nombre est 6 : j'en retranche 1 : je multiplie le reste 5 par 2, et du produit 10 rejetant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3, qui marque le nombre de dièses dont il faut armer la clef pour le ton majeur de *la*.

Que si je veux prendre *fa*, mode majeur, je vois, par la table, que l'intervalle est mineur, et qu'il faut par conséquent des bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'intervalle; je multiplie par 5 le reste 3,

et du produit 15 rejetant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste : c'est un bémol qu'il faut mettre à la *clef.*

On voit par là que le nombre des dièses ou des bémols de la *clef* ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les tons mineurs il faut appliquer la même formule des tons majeurs, non sur la tonique, mais sur la note qui est une tierce mineure au-dessus de cette même tonique, sur sa médiante.

Ainsi, pour composer en *si*, mode mineur, je transposerai la *clef* comme pour le ton majeur de *ré*. Pour *fa* dièse mineur, je la transposerai comme pour *la* majeur, etc.

Les musiciens ne déterminent les transpositions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant; mais la règle que je donne est démontrée générale et sans exception.

Comarchios. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

Comma, *s. m.* Petit intervalle qui se trouve dans quelques cas entre deux sons produits sous le même nom par des progressions différentes.

On distingue trois espèces de *comma :* 1° le mineur, dont la raison est de 2025 à 2048; ce qui est la quantité dont le *si* dièse, quatrième quinte de *sol* dièse, pris comme tierce majeure de *mi*, est surpassé par l'*ut* naturel qui lui correspond. Ce *comma* est la différence du semi-ton majeur au semi-ton moyen.

2° Le *comma* majeur est celui qui se trouve entre le *mi* produit par la progression triple comme quatrième quinte, en commençant par *ut*, et le même *mi*, ou sa réplique, considéré comme tierce majeure de ce même *ut*. La raison en est de 80 à 81. C'est le *comma* ordinaire, et il est la différence du ton majeur au ton mineur.

3° Enfin le *comma* maxime, qu'on appelle *comma* de Pythagore, a son rapport de 524288 à 531441, et il est l'excès du *si* dièse, produit par la progression triple comme douzième quinte de l'*ut* sur le même *ut* élevé par ses octaves au degré correspondant.

Les musiciens entendent par *comma* la huitième ou la neuvième partie d'un ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart de ton. Mais on peut assurer qu'ils ne savent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainsi, puisque, pour des oreilles comme les nôtres, un si petit intervalle n'est appréciable que par le calcul. (Voy. *Intervalle.*)

Compair, *adj. corrélatif de lui-même.* Les tons *compairs*, dans le plain-chant, sont l'authente, et le plagal qui lui correspond. Ainsi le premier ton est *compair* avec le second, le troisième avec le quatrième, et ainsi de suite; chaque ton pair est *compair* avec l'impair qui le précède. (Voy. *Tons de l'Église.*)

Complément d'un intervalle est la quantité qui lui manque pour arriver à l'octave : ainsi la seconde et la septième, la tierce et la sixte, la quarte et la quinte, sont *complémens* l'une de l'autre. Quand il n'est question que d'un intervalle, *complément* et *renversement* sont la même chose. Quant aux espèces, le juste est *complément* du juste, le majeur du mineur, le superflu du diminué, et réciproquement. (Voy. *Intervalle.*)

Composé, *adj.* Ce mot a trois sens en musique; deux par rapport aux intervalles, et un par rapport à la mesure.

I. Tout intervalle qui passe l'étendue de l'octave est un intervalle *composé*, parce qu'en retranchant l'octave on simplifie l'intervalle sans le changer. Ainsi la neuvième, la dixième, la douzième, sont des intervalles *composés :* le premier, de la seconde et de l'octave; le deuxième, de la tierce et de l'octave; le troisième, de la quinte et de l'octave, etc.

II. Tout intervalle qu'on peut diviser musicalement en deux intervalles peut encore être considéré comme *composé*. Ainsi la quinte est *composée* de deux tierces, la tierce de deux secondes, la seconde majeure de deux semi-tons; mais le semi-ton n'est point *composé*, parce qu'on ne peut plus le diviser ni sur le clavier ni par notes. C'est le sens du discours qui des deux précédentes acceptions doit déterminer celle selon laquelle un intervalle est dit *composé*.

III. On appelle *mesures composées* toutes celles qui sont désignées par deux chiffres. (Voy. *Mesure*.)

Composer, *v. a.* Inventer de la musique nouvelle, selon les règles de l'art.

Compositeur, *s. m.* Celui qui compose de la musique ou qui sait les règles de la composition. Voyez au mot *Composition* l'exposé des connoissances nécessaires pour savoir composer. Ce n'est pas encore assez pour former un vrai *compositeur :* toute la science possible ne suffit point sans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puisse faire, quelque acquis que l'on puisse avoir, il faut être né pour cet art : autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en est du *compositeur* comme du poëte : si la nature en naissant ne l'a formé tel;

S'il n'a reçu du ciel l'influence secrète,
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif[1].

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bizarre et capricieux qui sème partout le baroque et le difficile, qui ne sait orner l'harmonie qu'à force de dissonances, de contrastes et de bruit : c'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *compositeur* malgré lui, qui lui inspire incessamment des chants nouveaux et toujours agréables, des expressions vives, naturelles, et qui vont au cœur; une harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce et pare le chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Corelli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante, plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'harmonie; Leo, Pergolèse, Hasse, Teradeglias, Galuppi, dans celui du bon goût et de l'expression.

Composition, *s. f.* C'est l'art d'inventer et d'écrire des chants, de les accompagner d'une harmonie convenable, de faire, en un mot, une pièce complète de musique avec toutes ses parties.

La connoissance de l'harmonie et de ses règles est le fondement de la *composition*. Sans doute il faut savoir remplir des accords, préparer, sauver des dissonances, trouver des basses fondamentales, et posséder

1. Boileau, édit. de Ch. Lahure, *Art poétique*, chant I, p. 174. (Éd.)

toutes les autres petites connoissances élémentaires; mais avec les seules règles de l'harmonie, on n'est pas plus près de savoir la *composition* qu'on ne l'est d'être un orateur avec celles de la grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée et le caractère des voix et des instrumens, les chants qui sont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet et ce qui n'en fait pas; sentir le caractère des différentes mesures, celui des différentes modulations, pour appliquer toujours l'une et l'autre à propos; savoir toutes les règles particulières établies par convention, par goût, par caprice, ou par pédanterie, comme les fugues, les imitations, les sujets contraints, etc. Toutes ces choses ne sont encore que des préparatifs à la *composition :* mais il faut trouver en soi-même la source des beaux chants, de la grande harmonie, les tableaux, l'expression; être enfin capable de saisir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en suivre les convenances de toute espèce, et de se remplir de l'esprit du poëte, sans s'amuser à courir après les mots. C'est avec raison que nos musiciens ont donné le nom de paroles aux poëmes qu'ils mettent en chant. On voit bien, par leur manière de les rendre, que ce ne sont en effet pour eux que des paroles. Il semble, surtout depuis quelques années, que les règles des accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, et que l'harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'art en général. Tous nos artistes savent le remplissage, à peine en avons-nous qui sachent la *composition.*

Au reste, quoique les règles fondamentales du contre-point soient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur selon le nombre des parties; car à mesure qu'il y a plus de parties, la *composition* devient plus difficile, et les règles sont moins sévères. La *composition* à deux parties s'appelle *duo*, quand les deux parties chantent également, c'est-à-dire quand le sujet se trouve partagé entre elles : que si le sujet est dans une partie seulement, et que l'autre ne fasse qu'accompagner, on appelle alors la première *récit* ou *solo;* et l'autre, *accompagnement*, ou *basse continue*, si c'est une basse. Il en est de même du *trio* ou de la *composition* à trois parties, du *quatuor*, du *quinque*, etc. (Voy. ces mots.)

On donne aussi le nom de *compositions* aux pièces mêmes de musique faites dans les règles de la *composition :* c'est pourquoi les *duo, trio*, *quatuor*, dont je viens de parler, s'appellent des *compositions.*

On compose ou pour les voix seulement, ou pour les instrumens, ou pour les instrumens et les voix. Le plain-chant et les chansons sont les seules *compositions* qui ne soient que pour la voix, encore y joint-on souvent quelque instrument pour les soutenir. Les *compositions* instrumentales sont pour un chœur d'orchestre, et alors elles s'appellent *symphonies*, *concerts;* ou pour quelque espèce particulière d'instrument, et elles s'appellent *pièces*, *sonates*. (Voy. ces mots.)

Quant aux *compositions* destinées pour les voix et pour les instrumens, elles se divisent communément en deux espèces principales; savoir, musique latine ou musique d'église, et musique françoise. Les musiques destinées pour l'église, soit psaumes, hymnes, antiennes, ré-

pons, portent en général le nom de *motets*. (Voy. *Motet*.) La musique françoise se divise encore en musique de théâtre, comme nos opéras, et en musique de chambre, comme nos cantates ou cantatilles. (Voy. *Cantate*, *Opéra*.)

Généralement la *composition* latine passe pour demander plus de science et de règles, et la françoise plus de génie et de goût.

Dans une *composition* l'auteur a pour sujet le son physiquement considéré, et pour objet le seul plaisir de l'oreille, ou bien il s'élève à la musique imitative, et cherche à émouvoir ses auditeurs par des effets moraux. Au premier regard, il suffit qu'il cherche de beaux sons et des accords agréables; mais au second il doit considérer la musique par ses rapports aux accens de la voix humaine, et par les conformités possibles entre les sons harmoniquement combinés et les objets imitables. On trouvera dans l'article *Opéra* quelques idées sur les moyens d'élever et d'ennoblir l'art, en faisant de la musique une langue plus éloquente que le discours même.

Concert, *s. m.* Assemblée de musiciens qui exécutent des pièces de musique vocale et instrumentale. On ne se sert guère du mot de *concert* que pour une assemblée d'au moins sept ou huit musiciens, et pour une musique à plusieurs parties. Quant aux anciens, comme ils ne connoissoient pas le contre-point, leurs *concerts* ne s'exécutoient qu'à l'unisson ou à l'octave; et ils en avoient rarement ailleurs qu'aux théâtres et dans les temples.

Concert spirituel. *Concert* qui tient lieu de spectacle public à Paris durant les temps où les autres spectacles sont fermés. Il est établi au château des Tuileries; les concertans y sont très-nombreux, et la salle est fort bien décorée: on y exécute des motets, des symphonies, et l'on se donne aussi le plaisir d'y défigurer de temps en temps quelques airs italiens.

Concertant, *adj.* Parties *concertantes* sont, selon l'abbé Brossard, celles qui ont quelque chose à réciter dans une pièce ou dans un *concert;* et ce mot sert à les distinguer des parties qui ne sont que de chœur.

Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui parties récitantes, mais on se sert de celui de *concertant* en parlant du nombre de musiciens qui exécutent dans un *concert*, et l'on dira: « Nous étions vingt-cinq *concertans;* une assemblée de huit à dix *concertans.* »

Concerto, *s. m.* Mot italien francisé, qui signifie généralement une symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre; mais on appelle plus particulièrement *concerto* une pièce faite pour quelque instrument particulier, qui joue seul de temps en temps avec un simple accompagnement, après un commencement en grand orchestre; et la pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même instrument récitant et l'orchestre en chœur. Quant aux *concerto* où tout se joue en rippieno, et où nul instrument ne récite, les François les appellent quelquefois *trio*, et les Italiens *sinfonie*.

Concordant, ou *basse-taille*, ou *baryton;* celle des parties de la musique qui tient le milieu entre la taille et la basse. Le nom de *concor-*

dant n'est guère en usage que dans les musiques d'église, non plus que la partie qu'il désigne; partout ailleurs cette partie s'appelle basse-taille, et se confond avec la basse. Le *concordant* est proprement la partie qu'en Italie on appelle *ténor*. (Voy. *Parties*.)

CONCOURS, *s. m.* Assemblée de musiciens et de connoisseurs autorisés, dans laquelle une place vacante de maître de musique ou d'organiste est emportée, à la pluralité des suffrages, par celui qui a fait le meilleur motet, ou qui s'est distingué par la meilleure exécution.

Le *concours* étoit en usage autrefois dans la plupart des cathédrales; mais, dans ces temps malheureux où l'esprit d'intrigue s'est emparé de tous les états, il est naturel que le *concours* s'abolisse insensiblement, et qu'on lui substitue des moyens plus aisés de donner à la faveur ou à l'intérêt le prix qu'on doit au talent et au mérite.

CONJOINT, *adj.* Tétracorde *conjoint* est, dans l'ancienne musique, celui dont la corde la plus grave est à l'unisson de la corde la plus aiguë du tétracorde qui est immédiatement au-dessous de lui, ou dont la corde la plus aiguë est à l'unisson de la plus grave du tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Ainsi, dans le système des Grecs, tous les cinq tétracordes sont *conjoints* par quelque côté : savoir, 1° le tétracorde méson *conjoint* au tétracorde hypaton; 2° le tétracorde synnéménon *conjoint* au tétracorde méson; 3° le tétracorde hyperboléon *conjoint* au tétracorde diézeugménon; et comme le tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout six tétracordes, c'est-à-dire plus qu'il n'y en avoit dans le système, si le tétracorde méson, étant *conjoint* par ses deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

Parmi nous, *conjoint* se dit d'un intervalle ou degré. On appelle degrés *conjoints* ceux qui sont tellement disposés entre eux que le son le plus aigu du degré inférieur se trouve à l'unisson du son le plus grave du degré supérieur. Il faut de plus qu'aucun des degrés *conjoints* ne puisse être partagé en d'autres degrés plus petits, mais qu'ils soient eux-mêmes les plus petits qu'il soit possible, savoir, ceux d'une seconde. Ainsi ces deux intervalles, *ut ré*, et *ré mi*, sont *conjoints*, mais *ut ré* et *fa sol* ne le sont pas, faute de la première condition; *ut mi* et *mi sol* ne le sont pas non plus, faute de la seconde.

Marche par degrés *conjoints* signifie la même chose que marche diatonique. (Voy. *Degré diatonique*.)

CONJOINTES, *s. f.* Tétracorde des *conjointes*. Voy. *Synnéménon*.

CONNEXE, *adj.* Terme de plain-chant. Voy. *Mixte*.

CONSONNANCE, *s. f.* C'est, selon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs sons entendus à la fois; mais on restreint communément la signification de ce terme aux intervalles formés par deux sons dont l'accord plaît à l'oreille, et c'est en ce sens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'intervalles qui peuvent diviser les sons, il n'y en a qu'en très-petit nombre qui fassent des *consonnances;* tous les autres choquent l'oreille, et sont appelés pour cela *dissonances*. Ce n'est pas que plusieurs de celles-ci ne soient employées dans l'harmonie; mais

elles ne le sont qu'avec des précautions, dont les *consonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également besoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *consonnances;* savoir, l'octave, la quinte, la douzième, qui est la réplique de la quinte, la quarte, et l'onzième, qui est sa réplique. Nous y ajoutons les tierces et les sixtes majeures et mineures, les octaves doubles et triples, et, en un mot, les diverses répliques de tout cela sans exception, selon toute l'étendue du système.

On distingue les *consonnances* en parfaites ou justes, dont l'intervalle ne varie point, et en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *consonnances* parfaites sont l'octave, la quinte et la quarte; les imparfaites sont les tierces et les sixtes.

Les *consonnances* se divisent encore en simples et composées. Il n'y a de *consonnances* simples que la tierce et la quarte; car la quinte, par exemple, est composée de deux tierces; la sixte est composée de tierce et de quarte, etc.

Le caractère physique des *consonnances* se tire de leur production dans un même son, ou, si l'on veut, du frémissement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entre elles un intervalle d'octave, ou de douzième qui est l'octave de la quinte, ou de dix-septième majeure qui est la double octave de la tierce majeure, si l'on fait sonner la plus grave, l'autre frémit et résonne. A l'égard de la sixte majeure et mineure, de la tierce mineure, de la quinte et de la tierce majeure simples, qui toutes sont des combinaisons et des renversemens des précédentes *consonnances*, elles se trouvent non directement, mais entre les diverses cordes qui frémissent au même son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à son octave *ut*, à la quinte *sol* de cette octave, à la tierce *mi* de la double octave, même aux octaves de tout cela, frémiront toutes et résonneront à la fois; et quand la première corde seroit seule, on distingueroit encore tous ces sons dans sa résonnance. Voilà donc l'octave, la tierce majeure et la quinte directes. Les autres *consonnances* se trouvent aussi par combinaisons : savoir, la tierce mineure, du *mi* au *sol;* la sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la quarte, du *sol* à ce même *ut;* et la sixte majeure, du même *sol* au *mi* qui est au-dessus de lui.

Telle est la génération de toutes les *consonnances*. Il s'agiroit de rendre raison des phénomènes.

Premièrement, le frémissement des cordes s'explique par l'action de l'air et le concours des vibrations. (Voy. *Unisson.*) 2° Que le son d'une corde soit toujours accompagné de ses harmoniques (voy. ce mot), cela paroît une propriété du son qui dépend de sa nature, qui en est inséparable, et qu'on ne sauroit expliquer qu'avec des hypothèses qui ne sont pas sans difficulté. La plus ingénieuse qu'on ait jusqu'à présent imaginée sur cette matière est sans contredit celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait son profit.

3° A l'égard du plaisir que les *consonnances* font à l'oreille à l'exclusion de tout autre intervalle, on en voit clairement la source dans leur génération. Les *consonnances* naissent toutes de l'accord parfait produit

par un son unique, et réciproquement l'accord parfait se forme par l'assemblage des *consonnances*. Il est donc naturel que l'harmonie de cet accord se communique à ses parties, que chacune d'elles y participe, et que tout autre intervalle qui ne fait pas partie de cet accord n'y participe pas. Or, la nature, qui a doué les objets de chaque sens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un son quelconque fût toujours accompagné d'autres sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumière fût toujours formé des plus belles couleurs. Que si l'on presse la question, et qu'on demande encore d'où naît le plaisir que cause l'accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle est choquée du concours de tout autre son, que pourroit-on répondre à cela, sinon de demander à son tour pourquoi le vert plutôt que le gris réjouit la vue, et pourquoi le parfum de la rose enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît?

Ce n'est pas que les physiciens n'aient expliqué tout cela; et que n'expliquent-ils point? Mais que toutes ces explications sont conjecturales, et qu'on leur trouve peu de solidité quand on les examine de près! Le lecteur en jugera par l'exposé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils disent donc que la sensation du son étant produite par les vibrations du corps sonore propagées jusqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorsque deux sons se font entendre ensemble, l'oreille est affectée à la fois de leurs diverses vibrations. Si ces vibrations sont isochrones, c'est-à-dire qu'elles s'accordent à commencer et finir en même temps, ce concours forme l'unisson; et l'oreille, qui saisit l'accord de ces retours égaux et bien concordans, en est agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux sons sont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera précisément deux; et à la troisième ils partiront ensemble. Ainsi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave; et cette fréquente concordance qui constitue l'octave, selon eux moins douce que l'unisson, le sera plus qu'aucune autre *consonnance*. Après vient la quinte, dont l'un des sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de sorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troisième vibration de l'aigu; ensuite la double octave, dont l'un des sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant seulement à chaque quatrième vibration de l'aigu. Pour la quarte, les vibrations se répondent de quatre en quatre à l'aigu, et de trois en trois au grave : celles de la tierce majeure sont comme 4 et 5; de la sixte majeure, comme 3 et 5; de la tierce mineure, comme 5 et 6; et de la sixte mineure, comme 5 et 8. Au delà de ces nombres il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *consonnances*, c'est-à-dire des octaves de celles-ci; tout le reste est dissonant.

D'autres trouvant l'octave plus agréable que l'unisson, et la quinte plus agréable que l'octave, en donnent pour raison que les retours égaux des vibrations dans l'unisson, et leur concours trop fréquent dans l'octave, confondent, identifient les sons, et empêchent l'oreille d'en apercevoir la diversité. Pour qu'elle puisse avec plaisir comparer les sons, il faut bien, disent-ils, que les vibrations s'accordent par inter

valles, mais non pas qu'elles se confondent trop souvent; autrement, au lieu de deux sons, on croiroit n'en entendre qu'un, et l'oreille perdroit le plaisir de la comparaison. C'est ainsi que du même principe on déduit à son gré le pour et le contre, selon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premièrement toute cette explication n'est, comme on voit, fondée que sur le plaisir qu'on prétend que reçoit l'âme par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'est déjà qu'une pure supposition. De plus il faut supposer encore, pour autoriser ce système, que la première vibration de chacun des deux corps sonores commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais, et par conséquent l'intervalle sensible devroit changer, la *consonnance* n'existeroit plus, ou ne seroit plus la même. Enfin il faut supposer que les diverses vibrations des deux sons d'une *consonnance* frappent l'organe sans confusion, et transmettent au cerveau la sensation de l'accord sans se nuire mutuellement : chose difficile à concevoir et dont j'aurai occasion de parler ailleurs.

Mais, sans disputer sur tant de suppositions, voyons ce qui doit s'ensuivre de ce système. Les vibrations ou les sons de la dernière *consonnance*, qui est la tierce mineure, sont comme 5 et 6, et l'accord en est fort agréable. Que doit-il naturellement résulter des deux autres sons dont les vibrations seroient entre elles comme 6 et 7? une *consonnance* un peu moins harmonieuse, à la vérité, mais encore assez agréable, à cause de la petite différence des raisons; car elles ne diffèrent que d'un trente-sixième. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait six, produisent une *consonnance* agréable, et que deux sons, dont l'un fait six vibrations pendant que l'autre en fait sept, produisent une dissonance aussi dure. Quoi! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de six en six, et mon oreille est charmée; dans l'autre elles s'accordent de sept en sept, et mon oreille est écorchée! Je demande encore comment il se fait qu'après cette première dissonance la dureté des autres n'augmente pas en raison de la composition des rapports : pourquoi, par exemple, la dissonance qui résulte du rapport de 89 à 90 n'est pas beaucoup plus choquante que celle qui résulte du rapport de 12 à 13. Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cause du degré de plaisir ou de peine que me font les accords, l'effet seroit proportionné à cette cause, et je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaisir et cette peine ne viennent point de là.

Il reste encore à faire attention aux altérations dont une *consonnance* est susceptible sans cesser d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entièrement le concours périodique des vibrations, et que ce concours même devienne plus rare à mesure que l'altération est moindre. Il reste à considérer que l'accord de l'orgue ou du clavecin ne devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces instrumens seroient accordés avec plus de soin, puisque, excepté l'octave, il ne s'y trouve aucune *consonnance* dans son rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché est supposé tout à fait exact, qu'il est reçu pour tel par l'oreille, et qu'elle supplée par instinct ce qui manque à la justesse de l'accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement et d'appréciation par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés, et en rejette d'autres selon la diverse nature des *consonnances*. Dans l'unisson, par exemple, l'oreille ne supplée rien; il est juste ou faux, point de milieu. De même encore dans l'octave, si l'intervalle n'est exact, l'oreille est choquée; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la quinte, et moins dans la tierce majeure? Une explication vague, sans preuve, et contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raison de ces différences.

Le philosophe qui nous a donné des principes d'acoustique, laissant à part tous ces concours de vibrations, et renouvelant sur ce point le système de Descartes, rend raison du plaisir que les *consonnances* font à l'oreille par la simplicité des rapports qui sont entre les sons qui les forment. Selon cet auteur et selon Descartes, le plaisir diminue à mesure que ces rapports deviennent plus composés; et quand l'esprit ne les saisit plus, ce sont de véritables dissonances : ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'harmonie. D'ailleurs, quoique cette hypothèse s'accorde avec le résultat des premières divisions harmoniques, et qu'elle s'étend même à d'autres phénomènes qu'on remarque dans les beaux-arts, comme elle est sujette aux mêmes objections que la précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus satisfaisante a pour auteur M. Estève, de la société royale de Montpellier. Voici là-dessus comme il raisonne. Le sentiment du son est inséparable de celui de ses harmoniques, et puisque tout son porte avec soi ses harmoniques ou plutôt son accompagnement, ce même accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le son le plus simple une gradation de sons qui sont et plus foibles et plus aigus, qui adoucissent par nuances le son principal, et le font perdre dans la grande vitesse des sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un son; l'accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur et la méthode. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet accompagnement, ces harmoniques, seront renforcés et mieux développés, les sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, et l'âme y doit être sensible.

Or les *consonnances* ont cette propriété que les harmoniques de chacun des deux sons concourant avec les harmoniques de l'autre, ces harmoniques se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus longtemps, et rendent ainsi plus agréable l'accord des sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Estève a dressé deux tables, l'une des *consonnances* et l'autre des dissonances qui sont dans l'ordre de la gamme; et ces tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des harmoniques des deux sons qui forment chaque intervalle.

Par la table des *consonnances* on voit que l'accord de l'octave conserve presque tous ses harmoniques, et c'est la raison de l'identité qu'on sup-

pose dans la pratique de l'harmonie entre les deux sons de l'octave; on voit que l'accord de la quinte ne conserve que trois harmoniques, que la quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la sixte majeure qui en porte deux.

Par la table des dissonances, on voit qu'elles ne se conservent aucun harmonique, excepté le seule septième mineure qui conserve son quatrième harmonique, savoir, la tierce majeure de la troisième octave du son aigu.

De ces observations l'auteur conclut que plus entre deux sons il y aura d'harmoniques concourans, plus l'accord en sera agréable; et voilà les *consonnances* parfaites : plus il y aura d'harmoniques détruits, moins l'âme sera satisfaite de ces accords; voilà les *consonnances* imparfaites : que s'il arrive qu'aucun harmonique ne soit conservé, les sons seront privés de leur douceur et de leur mélodie; ils seront aigres et comme décharnés, l'âme s'y refusera : et au lieu de l'adoucissement qu'elle éprouvoit dans les *consonnances*, ne trouvant partout qu'une rudesse soutenue, elle éprouvera un sentiment d'inquiétude désagréable qui est l'effet de la dissonance.

Cette hypothèse est sans contredit la plus simple, la plus naturelle, la plus heureuse de toutes : mais elle laisse pourtant encore quelque chose à désirer pour le contentement de l'esprit, puisque les causes qu'elle assigne ne sont pas toujours proportionnelles aux différences des effets : que, par exemple, elle confond dans la même catégorie la tierce mineure et la septième mineure, comme réduites également à un seul harmonique, quoique l'une soit consonnante, l'autre dissonante, et que l'effet à l'oreille en soit très-différent.

A l'égard du principe d'harmonie imaginé par M. Sauveur, et qu'il faisoit consister dans les battemens, comme il n'est en nulle façon soutenable, et qu'il n'a été adopté de personne, je ne m'y arrêterai pas ici, et il suffira de renvoyer le lecteur à ce que j'en ai dit au mot *Battement.*

Consonnant, *adj.* Un intervalle *consonnant* est celui qui donne une consonnance ou qui en produit l'effet, ce qui arrive en certains cas aux dissonances par la force de la modulation. Un accord *consonnant* est celui qui n'est composé que de consonnances.

Contra, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à la partie qu'on appeloit plus communément *altus*, et qu'aujourd'hui nous nommons *haute-contre*. (Voy. *Haute-contre.*)

Contraint, *adj.* Ce mot s'applique, soit à l'harmonie, soit au chant, soit à la valeur des notes, quand par la nature du dessin on s'est assujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois parties. (Voy. *Basse-Contrainte.*)

Contraste, *s. m.* Opposition de caractères. Il y a *contraste* dans une pièce de musique lorsque le mouvement passe du lent au vite, ou du vite au lent; lorsque le diapason de la mélodie passe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave; lorsque le chant passe du doux au fort, ou du fort au doux; lorsque l'accompagnement passe du simple au figuré, ou du figuré au simple; enfin, lorsque l'harmonie a des jours et des pleins alternatifs : et le *contraste* le plus parfait est celui qui réunit à la fois toutes ces oppositions.

Il est très-ordinaire aux compositeurs qui manquent d'invention d'abuser du *contraste*, et d'y chercher, pour nourrir l'attention, les ressources que leur génie ne leur fournit pas. Mais le *contraste* employé à propos et sobrement ménagé produit des effets admirables.

Contra-ténor. Nom donné, dans les commencemens du contre-point, à la partie qu'on a depuis nommée *ténor* ou *taille*. (Voy. *Taille*.)

Contre-chant. *s. m.* Nom donné par Gerson et par d'autres à ce qu'on appeloit alors plus communément *déchant* ou *contre-point*. (Voy. ces mots.)

Contredanse. Air d'une sorte de danse du même nom, qu'on exécute à quatre, à six, et à huit personnes, et qu'on danse ordinairement dans les bals après les menuets, comme étant plus gaie et occupant plus de monde. Les airs des *contredanses* sont le plus souvent à deux temps : ils doivent être bien cadencés, brillans et gais, et avoir cependant beaucoup de simplicité ; car, comme on les reprend très-souvent, ils deviendroient insupportables s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins.

Contre-fugue ou Fugue renversée, *s. f.* Sorte de fugue dont la marche est contraire à celle d'une autre fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainsi, quand la fugue s'est fait entendre en montant de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, la *contre-fugue* doit se faire entendre en descendant de la dominante à la tonique, ou de la tonique à la dominante, *et vice versa :* du reste, ces règles sont entièrement semblables à celles de la fugue. (Voy. *Fugue*.)

Contre-harmonique, *adj.* Nom d'une sorte de proportion. (Voy. *Proportion*.)

Contre-partie, *s. f.* Ce terme ne s'emploie en musique que pour signifier une des deux parties d'un duo considérée relativement à l'autre

Contre-point, *s. m.* C'est à peu près la même chose que *composition*, si ce n'est que *composition* peut se dire des chants, et d'une seule partie, et que *contre-point* ne se dit que de l'harmonie, et d'une *composition* à deux ou plusieurs parties différentes.

Ce mot de *contre-point* vient de ce qu'anciennement les notes ou signes des sons étoient de simples points, et qu'en composant à plusieurs parties, on plaçoit ainsi ces points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui le nom de *contre-point* s'applique spécialement aux parties ajoutées sur un sujet donné, pris ordinairement du plain-chant. Le sujet peut être à la taille ou à quelque autre partie supérieure ; et l'on dit alors que le *contre-point* est sous le sujet : mais il est ordinairement à la basse, ce qui met le sujet sous le *contre-point*. Quand le *contre-point* est syllabique ou note sur note, on l'appelle *contre-point simple ; contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figures ou valeurs de notes, et qu'on y fait des dessins, des fugues, des imitations : on sent bien que tout cela ne peut se faire qu'à l'aide de la mesure, et que ce plain-chant devient alors de véritable musique. Une composition faite et exécutée ainsi sur-le-champ et sans préparation, sur un sujet donné, s'appelle *chant sur le livre*, parce qu'alors chacun compose impromptu sa partie ou son chant sur le livre du chœur. (Voy. *Chant sur le livre*.)

On a longtemps disputé si les anciens avoient connu le *contre-point;* mais par tout ce qui nous reste de leur musique et de leurs écrits, principalement par les règles de pratique d'Aristoxène, livre IIIe, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS, *s. m.* Vice dans lequel tombe le musicien, quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. La musique, dit M. d'Alembert, n'étant et ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en chant, il est visible qu'on y peut tomber dans des *contre-sens;* et ils n'y sont guère plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-sens* dans l'expression, quand la musique est triste au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triste, légère au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légère, etc. *Contre-sens* dans la prosodie, lorsqu'on est bref sur des syllabes longues, long sur des syllabes brèves, qu'on n'observe pas l'accent de la langue, etc. *Contre-sens* dans la déclamation, lorsqu'on y exprime par les mêmes modulations des sentimens opposés ou différens, lorsqu'on y rend moins les sentimens que les mots, lorsqu'on s'y appesantit sur des détails sur lesquels on doit glisser, lorsque les répétitions sont entassées hors de propos. *Contre-sens* dans la ponctuation, lorsque la phrase de musique se termine par une cadence parfaite dans les endroits où le sens est suspendu, ou forme un repos imparfait quand le sens est achevé. Je parle ici des *contre-sens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expression est peut-être le plus énorme de tous : j'aime encore mieux que la musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler et ne rien dire du tout.

CONTRE-TEMPS, *s. m.* Mesure à *contre-temps* est celle où l'on pause sur le temps foible, où l'on glisse sur le temps fort, et où le chant semble être en contre-sens avec la mesure. (Voy. *Syncope.*)

COPISTE, *s. m.* Celui qui fait profession de copier de la musique.

Quelque progrès qu'ait fait l'art typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la musique avec autant de succès qu'à l'écriture, soit parce que les goûts de l'esprit étant plus constans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vite des mêmes livres que des mêmes chansons; soit par les difficultés particulières que la combinaison des notes et des lignes ajoute à l'impression de la musique; car si l'on imprime premièrement les portées et ensuite les notes, il est impossible de donner à leurs positions relatives la justesse nécessaire ; et si le caractère de chaque note tient à une portion de la portée, comme dans notre musique imprimée, les lignes s'ajustent si mal entre elles, il faut une si prodigieuse quantité de caractères, et le tout fait un si vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette manière avec raison pour lui substituer la gravure. Mais, outre que la gravure elle-même n'est pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les parties, de mettre en partition ce que les uns voudroient en parties séparées, ou en parties séparées ce que d'autres voudroient en partition, et de n'offrir guère aux curieux que de la musique déjà vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin il est sûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de musique, on a proscrit depuis longtemps la note imprimée sans que l'usage de la gravure ait pu s'y éta

blir : d'où je conclus qu'au jugement des experts celui de la simple *copie* est le plus commode.

Il est plus important que la musique soit nettement et correctement copiée que la simple écriture, parce que celui qui lit et médite dans son cabinet aperçoit, corrige aisément les fautes qui sont dans son livre, et que rien ne l'empêche de suspendre sa lecture ou de la recommencer : mais, dans un concert, où chacun ne voit que sa partie, et où la rapidité et la continuité de l'exécution ne laissent le temps de revenir sur aucune faute, elles sont toutes irréparables : souvent un morceau sublime est estropié, l'exécution est interrompue ou même arrêtée, tout va de travers, partout manque l'ensemble et l'effet, l'auditeur est rebuté et l'auteur est déshonoré par la seule faute du *copiste.*

De plus, l'intelligence d'une musique difficile dépend beaucoup de la manière dont elle est copiée : car, outre la netteté de la note, il y a divers moyens de présenter plus clairement au lecteur les idées qu'on veut lui peindre et qu'il doit rendre. On trouve souvent la copie d'un homme plus lisible que celle d'un autre, qui pourtant note plus agréablement ; c'est que l'un ne veut que plaire aux yeux, et que l'autre est plus attentif aux soins utiles. Le plus habile *copiste* est celui dont la musique s'exécute avec le plus de facilité, sans que le musicien même devine pourquoi. Tout cela m'a persuadé que ce n'étoit pas faire un article inutile que d'exposer un peu en détail le devoir et les soins d'un bon *copiste :* tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'est point indifférent à la perfection d'un art dont elle est toujours le plus grand écueil. Je sens combien je vais me nuire à moi-même, si l'on compare mon travail à mes règles ; mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la sienne. Homme de lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense ; je n'ai fait que de la musique françoise, et n'aime que l'italienne ; j'ai montré toutes les misères de la société, quand j'étois heureux par elle : mauvais *copiste*, j'expose ici ce que font les bons. O vérité ! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi ; qu'il ne souille en rien le culte que je t'ai voué.

Je suppose d'abord que le *copiste* est pourvu de toutes les connoissances nécessaires à sa profession. Je lui suppose de plus les talens qu'elle exige pour être exercée supérieurement. Quels sont ces talens, et quelles sont ces connoissances ? Sans en parler expressément, c'est de quoi cet article pourra donner une suffisante idée. Tout ce que j'oserai dire ici, c'est que tel compositeur qui se croit un fort habile homme est bien loin d'en savoir assez pour copier correctement la composition d'autrui.

Comme la musique écrite, surtout en partition, est faite pour être lue de loin par les concertans, la première chose que doit faire le *copiste* est d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre sa note bien lisible et bien nette. Ainsi il doit choisir de beau papier fort, blanc, médiocrement fin, et qui ne perce point : on préfère celui qui n'a pas besoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de sa blancheur. L'encre doit être très-noire sans être luisante ni gommée ; la réglure fine, égale, et bien marquée, mais non pas noire comme la note ; il faut, au contraire, que les lignes soient un peu pâles,

afin que les croches, doubles croches, les soupirs, demi-soupirs, et autres petits signes, ne se confondent pas avec elles, et que la note sorte mieux. Loin que la pâleur des lignes empêche de lire la musique à une certaine distance, elle aide au contraire à la netteté; et quand même la ligne échapperoit un moment à la vue, la position des notes l'indique assez le plus souvent. Les régleurs ne rendent que du travail mal fait; si le *copiste* veut se faire honneur, il doit régler son papier lui-même.

Il y a deux formats de papier réglé : l'un pour la musique françoise, dont la longueur est de bas en haut; l'autre pour la musique italienne, dont la longueur est dans le sens des lignes. On peut employer pour les deux le même papier en le coupant et réglant en sens contraire; mais, quand on l'achète réglé, il faut renverser les noms chez les papetiers de Paris, demander du papier à l'italienne quand on le veut à la françoise, et à la françoise quand on le veut à l'italienne : ce *quiproquo* importe peu dès qu'on en est prévenu.

Pour copier une partition, il faut compter les portées qu'enferme l'accolade, et choisir du papier qui ait, par page, le même nombre de portées, ou un multiple de ce nombre, afin de ne perdre aucune portée, ou d'en perdre le moins qu'il est possible quand le multiple n'est pas exact.

Le papier à l'italienne est ordinairement à dix portées, ce qui divise chaque page en deux accolades de cinq portées chacune pour les airs ordinaires; savoir, deux portées pour les deux dessus de violon, une pour la quinte, une pour le chant, et une pour la basse. Quand on a des duos ou des parties de flûtes, de hautbois, de cors, de trompettes, alors à ce nombre de portées on ne peut plus mettre qu'une accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de supprimer quelque portée inutile, comme celle de la quinte, quand elle marche sans cesse avec la basse.

Voici maintenant les observations qu'on doit faire pour bien distribuer la partition. 1° Quelque nombre de parties de symphonie qu'on puisse avoir : il faut toujours que les parties de violon, comme principales, occupent le haut de l'accolade où les yeux se portent plus aisément, ceux qui les mettent au-dessous de toutes les autres et immédiatement sur la quinte pour la commodité de l'accompagnateur, se trompent; sans compter qu'il est ridicule de voir dans une partition les parties de violon au-dessous, par exemple, de celles des cors, qui sont beaucoup plus basses. 2° Dans toute la longueur de chaque morceau, l'on ne doit jamais rien changer au nombre des portées, afin que chaque partie ait toujours la sienne au même lieu : il vaut mieux laisser des portées vides, ou, s'il le faut absolument, en charger quelqu'une de deux parties, que d'étendre ou resserrer l'accolade inégalement. Cette règle n'est que pour la musique italienne; car l'usage de la gravure a rendu les compositeurs françois plus attentifs à l'économie de l'espace qu'à la commodité de l'exécution. 3° Ce n'est qu'à toute extrémité qu'on doit éviter pour les parties de violon; car, outre que la confusion y seroit à craindre, il y auroit équivoque avec la double corde; il faut aussi regarder si jamais les parties ne se croisent, ce qu'on ne pourroit guère écrire sur la même portée d'une manière nette et lisible. 4° Les clefs une fois écrites et correctement armées ne doivent plus se répéter non

plus que le signe de la mesure, si ce n'est dans la musique françoise, quand, les accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître sa partie; mais, dans les parties séparées, on doit répéter la clef au commencement de chaque portée, ne fût-ce que pour marquer le commencement de la ligne, au défaut de l'accolade.

Le nombre des portées ainsi fixé, il faut faire la division des mesures; et ces mesures doivent être toutes égales en espace comme en durée, pour mesurer en quelque sorte le temps au compas et guider la voix par les yeux. Cet espace doit être assez étendu dans chaque mesure pour recevoir toutes les notes qui peuvent y entrer, selon sa plus grande subdivision. On ne sauroit croire combien ce soin jette de clarté sur une partition, et dans quel embarras on se jette en le négligeant. Si l'on serre une mesure sur une ronde, comment placer les seize doubles croches que contient peut-être une autre partie dans la même mesure? Si l'on se règle sur la partie vocale, comment fixer l'espace des ritournelles? En un mot, si l'on ne regarde qu'aux divisions d'une des parties, comment y rapporter les divisions souvent contraires des autres parties?

Ce n'est pas assez de diviser l'air en mesures égales, il faut aussi diviser les mesures en temps égaux. Si dans chaque partie on proportionne ainsi l'espace à la durée, toutes les parties et toutes les notes simultanées de chaque partie se correspondront avec une justesse qui fera plaisir aux yeux, et facilitera beaucoup la lecture d'une partition.

Si, par exemple, on partage une mesure à quatre temps en quatre espaces bien égaux entre eux et dans chaque partie, qu'on étende les noires, qu'on rapproche les croches, qu'on resserre les doubles croches à proportion et chacune dans son espace, sans qu'on ait besoin de regarder une partie en copiant l'autre, toutes les notes correspondantes se trouveront plus exactement perpendiculaires que si on les eût confrontées en les écrivant; et l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, soit entre les diverses mesures d'une même partie, soit entre les diverses parties d'une même mesure.

A l'exactitude des rapports il faut joindre, autant qu'il se peut, la netteté des signes. Par exemple, on n'écrira jamais de notes inutiles; mais sitôt qu'on s'aperçoit que deux parties se réunissent et marchent à l'unisson, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorsqu'elles sont voisines et sur la même clef. A l'égard de la quinte, sitôt qu'elle marche à l'octave de la basse, il faut aussi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les signes doit empêcher d'écrire pour la symphonie les *piano* aux entrées du chant, et les *forte* quand il cesse; partout ailleurs il les faut écrire exactement sous le premier violon et sous la basse, et cela suffit dans une partition où toutes les parties peuvent et doivent se régler sur ces deux-là.

Enfin le devoir du *copiste* écrivant une partition est de corriger toutes les fausses notes qui peuvent se trouver dans son original. Je n'entends pas par fausses notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la copie qui lui sert d'original. La perfection de la sienne est de rendre fidèlement les idées de l'auteur : bonnes ou mauvaises, ce n'est pas son affaire; car il n'est pas auteur ni correcteur, mais *copiste*. Il est bien vrai que si

l'auteur a mis par mégarde une note pour une autre, il doit la corriger; mais si ce même auteur a fait par ignorance une faute de composition, il la doit laisser. Qu'il compose mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut, à la bonne heure; mais sitôt qu'il copie, il doit respecter son original. On voit par là qu'il ne suffit pas au *copiste* d'être bon harmoniste et de bien savoir la composition, mais qu'il doit de plus être exercé dans les divers styles, reconnoître un auteur par sa manière, et savoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a de plus une sorte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre à remettre un *fort* ou un *doux* où il a été oublié, à détacher des phrases liées mal à propos, à restituer même des mesures omises; ce qui n'est pas sans exemple même dans des partitions. Sans doute, il faut du savoir et du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté : l'on me dira que peu de *copistes* le font, je répondrai que tous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les partitions, je dois dire comment on y rassemble des parties séparées; travail embarrassant pour bien des *copistes*, mais facile et simple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela, il faut d'abord compter avec soin les mesures dans toutes les parties, pour s'assurer qu'elles sont correctes; ensuite on pose toutes les parties l'une sur l'autre, en commençant par la basse, et la couvrant successivement des autres parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir sur la partition. On fait l'accolade d'autant de portées qu'on a de parties; on la divise en mesures égales, puis mettant toutes ces parties ainsi rangées devant soi et à sa gauche, on copie d'abord la première ligne de la première partie, que je suppose être le premier violon; on y fait une légère marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête; puis on la transporte renversée à sa droite. On copie de même la première ligne du second violon, renvoyant au premier partout où ils marchent à l'unisson; puis, faisant une marque comme ci-devant, on renverse la partie sur la précédente à sa droite; et ainsi de toutes les parties l'une après l'autre. Quand on est à la basse, on parcourt des yeux toute l'accolade pour vérifier si l'harmonie est bonne, si le tout est bien d'accord, et si l'on ne s'est pas trompé. Cette première ligne faite, on prend ensemble toutes les parties qu'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite, on les renverse derechef à sa gauche, et elles se retrouvent ainsi dans le même ordre et dans la même situation où elles étoient quand on a commencé : on recommence la seconde accolade à la petite marque en crayon, l'on fait une autre marque à la fin de la seconde ligne, et l'on poursuit comme ci-devant, jusqu'à ce que le tout soit fait.

J'aurai peu de chose à dire sur la manière de tirer une partition en parties séparées; car c'est l'opération la plus simple de l'art, et il suffira d'y faire les observations suivantes. 1° Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne soit jamais obligé de tourner sur un même morceau dans les parties instrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de mesures à compter qui en laissent le temps. Cette règle oblige de commencer à la page *verso* tous les morceaux qui remplissent plus d'une page; et il n'y en a guère qui en remplissent plus de deux. 2° Les *doux* et les *forts* doivent être écrits

avec la plus grande exactitude sur toutes les parties, même ceux où rentre et cesse le chant, qui ne sont pas pour l'ordinaire écrits sur la partition. 3° On ne doit point couper une mesure d'une ligne à l'autre, mais tâcher qu'il y ait toujours une barre à la fin de chaque portée. 4° Toutes les lignes postiches qui excèdent, en haut ou en bas, les cinq de la portée, ne doivent point être continues, mais séparées à chaque note, de peur que le musicien, venant à les confondre avec celles de la portée, ne se trompe de note et ne sache plus où il est. Cette règle n'est pas moins nécessaire dans les partitions, et n'est suivie par aucun *copiste* françois. 5° Les parties de hautbois qu'on tire sur les parties de violon pour un grand orchestre ne doivent pas être exactement copiées comme elles sont dans l'original; mais, outre l'étendue que cet instrument a de moins que le violon, outre les *doux*, qu'il ne peut faire de même, outre l'agilité qui lui manque, ou qui lui va mal dans certaines vitesses, la force du hautbois doit être ménagée, pour marquer mieux les notes principales, et donner plus d'accent à la musique. Si j'avois à juger du goût d'un symphoniste sans l'entendre, je lui donnerois à tirer sur la partie de violon la partie de hautbois : tout *copiste* doit savoir la faire. 6° Quelquefois les parties de cors et de trompettes ne sont pas notées sur le même ton que le reste de l'air; il faut les transposer au ton, ou bien, si on les copie telles qu'elles sont, il faut écrire au haut le nom de la véritable tonique *Corni in D sol ré*, *corni in E la fa*, etc. 7° Il ne faut point bigarrer la partie de quinte ou de viola de la clef de basse et de la sienne, mais transporter à la clef de viola tous les endroits où elle marche avec la basse; et il y a là-dessus encore une autre attention à faire, c'est de ne jamais laisser monter la viola au-dessus des parties de violon, de sorte que, quand la basse monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'octave, mais l'unisson, afin que la viola ne sorte jamais du *medium* qui lui convient. 8° La partie vocale ne se doit copier qu'en partition avec la basse, afin que le chanteur se puisse accompagner lui-même, et n'ait pas la peine ni de tenir sa partie à la main, ni de compter ses pauses : dans les duo ou trio, chaque partie de chant doit contenir, outre la basse, sa contre-partie; et quand on copie un récitatif obligé, il faut pour chaque partie d'instrument ajouter la partie du chant à la sienne, pour le guider au défaut de la mesure. 9° Enfin, dans les parties vocales, il faut avoir soin de lier ou détacher les croches, afin que le chanteur voie clairement celles qui appartiennent à chaque syllabe. Les partitions qui sortent des mains des compositeurs sont sur ce point très-équivoques, et le chanteur ne sait la plupart du temps comment distribuer la note sur la parole. Le *copiste* versé dans la prosodie, et qui connoît également l'accent du discours et celui du chant, détermine le partage des notes et prévient l'indécision du chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement sous les notes, et correctes quant aux accens et à l'orthographe; mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes et irrégulières rendant la ponctuation grammaticale impossible; c'est à la musique à ponctuer les paroles : le *copiste* ne doit pas s'en mêler; car ce seroit ajouter des signes que le compositeur s'est chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article : j'en ai dit trop pour tout *copiste* instruit qui a une bonne main et le goût de son métier; je n'en dirois jamais assez pour les autres. J'ajouterai seulement un mot en finissant : il y a bien des intermédiaires entre ce que le compositeur imagine et ce qu'entendent les auditeurs. C'est au *copiste* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il est possible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la musique exécutée rende exactement à l'oreille du compositeur ce qui s'est peint dans sa tête en la composant.

CORDE SONORE. Toute corde tendue dont on peut tirer du son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y transcrirai en partie celui de M. d'Alembert, et n'y ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au son et à la musique.

« Si une corde tendue est frappée en quelqu'un de ses points par une puissance quelconque, elle s'éloignera jusqu'à une certaine distance de la situation qu'elle avoit étant en repos, reviendra ensuite, et fera des vibrations en vertu de l'élasticité que sa tension lui donne, comme en fait un pendule qu'on tire de son aplomb. Que si, de plus, la matière de cette *corde* est elle-même assez élastique ou assez homogène pour que le même mouvement se communique à toutes ses parties, en frémissant elle rendra du son, et sa résonnance accompagnera toujours ses vibrations. Les géomètres ont trouvé les lois de ces vibrations, et les musiciens celles de sons qui en résultent.

« On savoit depuis long-temps, par l'expérience et par des raisonnemens assez vagues, que, toutes choses d'ailleurs égales, plus une *corde* étoit tendue, plus ces vibrations étoient promptes; qu'à tension égale, les *cordes* faisoient leurs vibrations plus ou moins promptement en même raison qu'elles étoient moins ou plus longues, c'est-à-dire que la raison des longueurs étoit toujours inverse de celle du nombre des vibrations. M. Taylor, célèbre géomètre anglois, est le premier qui ait démontré les lois des vibrations des *cordes* avec quelque exactitude, dans son savant ouvrage, intitulé : *Methodus incrementorum directa et inversa*, 1715; et ces mêmes lois ont été démontrées encore depuis par M. Jean Bernoulli, dans le second tome des *Mémoires de l'Académie impériale de Pétersbourg*. » De la formule qui résulte de ces lois, et qu'on peut trouver dans l'*Encyclopédie*, article *Corde*, je tire les trois corollaires suivans, qui servent de principes à la théorie de la musique.

I. Si deux *cordes* de même matière sont égales en longueur et en grosseur, les nombres de leurs vibrations en temps égaux seront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tensions des *cordes*.

II. Si les tensions et les longueurs sont égales, les nombres des vibrations en temps égaux seront en raison inverse de la grosseur ou du diamètre des *cordes*.

III. Si les tensions et les grosseurs sont égales, les nombres des vibrations en temps égaux seront en raison inverse des longueurs.

Pour l'intelligence de ces théorèmes, je crois devoir avertir que la tension des *cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids; ainsi les vibrations étant entre elles

comme les racines carrées des tensions, les poids tendans sont entre eux comme les cubes des vibrations, etc.

Des lois des vibrations des *cordes* se déduisent celles des sons qui résultent de ces mêmes vibrations dans la *corde sonore*. Plus une *corde* fait de vibrations dans un temps donné, plus le son qu'elle rend est aigu; moins elle fait de vibrations, plus le son est grave; en sorte que les sons suivant entre eux les rapports des vibrations, leurs intervalles s'expriment par les mêmes rapports : ce qui soumet toute la musique au calcul.

On voit par les théorèmes précédens qu'il y a trois moyens de changer le son d'une *corde;* savoir en changeant le diamètre, c'est-à-dire la grosseur de la *corde,* ou sa longueur, ou sa tension. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même *corde*, on peut le produire à la fois sur diverses *cordes,* en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur, ou de tension.

Cette méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'accord et le jeu du clavecin, du violon, de la basse, de la guitare, et autres pareils instrumens composés de *cordes* de différentes grosseurs et différemment tendues, lesquelles ont par conséquent des sons différens. De plus, dans les uns, comme le clavecin, ces *cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les sons se varient encore; et dans les autres, comme le violon, les *cordes*, quoique égales en longueur fixe, se raccourcissent ou s'allongent à volonté sous les doigts du joueur, et ces doigts avancés ou reculés sur le manche font alors la fonction de chevalets mobiles, qui donnent à la *corde* ébranlée par l'archet autant de sons divers que de diverses longueurs. A l'égard des rapports des sons et de leurs intervalles relativement aux longueurs des *cordes* et à leurs vibrations, voyez *Son*, *Intervalle*, *Consonnance*.

La *corde sonore*, outre le son principal qui résulte de toute sa longueur, rend d'autres sons accessoires moins sensibles, et ces sons semblent prouver que cette *corde* ne vibre pas seulement dans toute sa longueur, mais fait vibrer aussi ses aliquotes chacune en particulier selon la loi de leurs dimensions. A quoi je dois ajouter que cette propriété qui sert ou doit servir de fondement à toute l'harmonie, et que plusieurs attribuent non à la *corde sonore*, mais à l'air frappé du son, n'est pas particulière aux *cordes* seulement, mais se trouve dans tous les corps sonores. (Voy. *Corps sonore*, *harmonique*.)

Une autre propriété non moins surprenante de la *corde sonore*, et qui tient à la précédente, est que si le chevalet qui la divise n'appuie que légèrement et laisse un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors, au lieu du son total de chaque partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le son de la plus grande aliquote commune aux deux parties. (Voy. *Sons harmoniques*.)

Le mot de *corde* se prend figurément en composition pour les sons fondamentaux du mode, et l'on appelle souvent *corde d'harmonie* les notes de basse qui, à la faveur de certaines dissonances, prolongent la phrase, varient et entrelacent la modulation.

CORDE A JOUER OU CORDE A VIDE. Voy. *Vide*.

CORDES MOBILES. Voy. *Mobile*.

Cordes stables. Voy. *Stable.*

Corps de voix, *s. m.* Les voix ont divers degrés de force ainsi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embrasse porte le nom de *corps de voix* quand il s'agit de force, et de *volume* quand il s'agit d'étendue. (Voy. *Volume.*) Ainsi de deux voix semblables formant le même son, celle qui remplit le mieux l'oreille et se fait entendre de plus loin est dite avoir plus de *corps.* En Italie, les premières qualités qu'on recherche dans les voix sont la justesse et la flexibilité ; mais en France on exige surtout un bon *corps de voix.*

Corps sonore, *s. m.* On appelle ainsi tout *corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du son. Il ne suit pas de cette définition que tout instrument de musique soit un *corps sonore;* on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'instrument qui sonne elle-même, et sans laquelle il n'y auroit point de son. Ainsi, dans un violoncelle ou dans un violon, chaque corde est un *corps sonore :* mais la caisse de l'instrument, qui ne fait que répercuter et réfléchir le son, n'est point le *corps sonore* et n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé du *corps sonore* dans cet ouvrage.

Coryphée, *s. m.* Celui qui conduisoit le chœur dans les spectacles des Grecs et battoit la mesure dans leur musique. (Voy. *Battre la mesure.*)

Coulé, *participe pris substantivement.* Le *coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en chantant chaque note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les instrumens à corde, ou d'un coup de langue sur les instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les notes couvertes d'un *coulé.* Il y a des instrumens, tels que le clavecin, le tympanon, etc., sur lesquels le *coulé* paroît presque impossible à pratiquer ; et cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux et lié, très-difficile à décrire, et que l'écolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *coulé* se marque par une liaison qui couvre toutes les notes qu'il doit embrasser.

Couper, *v. a.* On coupe une note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les notes qui ont une certaine longueur ; on se sert du mot *détacher* pour celles qui passent plus vite.

Couplet. Nom qu'on donne dans les vaudevilles et autres chansons à cette partie du poëme qu'on appelle *strophe* dans les odes. Comme tous les *couplets* sont composés sur la même mesure de vers, on les chante aussi sur le même air : ce qui fait estropier souvent l'accent et la prosodie, parce que deux vers françois n'en sont pas moins dans la même mesure, quoique les longues et brèves n'y soient pas dans les mêmes endroits.

Couplet se dit aussi des doubles et variations qu'on fait sur un même air, en le reprenant plusieurs fois avec de nouveaux changemens, mais toujours sans défigurer le fond de l'air, comme dans *les Folies d'Espagne* et dans de vieilles chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainsi l'air en le variant différemment, on fait un nouveau *couplet.* (Voy. *Variations.*)

Courante, *s. f.* Air propre à une espèce de danse, ainsi nommée à cause des allées et des venues dont elle est remplie plus qu'aucune autre. Cet air est ordinairement d'une mesure à trois temps graves, et se note en triple de blanches avec deux reprises. Il n'est plus en usage, non plus que la danse dont il porte le nom.

Couronne, *s. f.* Espèce de C renversé avec un point dans le milieu, qui se fait ainsi 𝄐

Quand la *couronne*, qu'on appelle aussi *point de repos*, est à la fois dans toutes les parties sur la note correspondante, c'est le signe d'un repos général; on doit y suspendre la mesure, et souvent même on peut finir par cette note. Ordinairement la partie principale y fait à sa volonté quelque passage que les Italiens appellent *cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent et soutiennent le son qui leur est marqué, ou même s'arrêtent tout à fait. Mais si la *couronne* est sur la note finale d'une seule partie, alors on l'appelle en françois *point d'orgue*, et elle marque qu'il faut continuer le son de cette note jusqu'à ce que les autres parties arrivent à leur conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les canons pour marquer l'endroit où toutes les parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voy. *Repos*, *Canon*, *Point d'orgue*.)

Crier. C'est forcer tellement la voix en chantant que les sons n'en soient plus appréciables, et ressemblent plus à des cris qu'à du chant. La musique françoise veut être *criée* : c'est en cela que consiste sa plus grande expression.

Croche, *s. f.* Note de musique qui ne vaut en durée que le quart d'une blanche ou la moitié d'une noire. Il faut par conséquent huit *croches* pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. (Voy. *Mesure*, *Valeur des notes*.)

On peut voir (pl. VII, fig. 2) comment se fait la *croche*, soit seule ou chantée seule sur une syllabe, soit liée avec d'autres *croches* quand on en passe plusieurs dans un même temps en jouant, ou sur une même syllabe en chantant. Elles se lient ordinairement de quatre en quatre dans les mesures à quatre temps et à deux, de trois en trois dans la mesure à six-huit, selon la division des temps, et de six en six dans la mesure à trois temps, selon la division des mesures.

Le nom de *croche* a été donné à cette espèce de note à cause de l'espèce de crochet qui la distingue.

Crochet. Signe d'abréviation dans la note. C'est un petit trait en travers sur la queue d'une blanche ou d'une noire, pour marquer sa division en croches, gagner de la place, et prévenir la confusion. Ce *crochet* désigne par conséquent quatre croches au lieu d'une blanche, ou deux au lieu d'une noire, comme on voit (pl. VIII) à l'exemple A de la figure 1, où les trois portées accolées signifient exactement la même chose. La ronde, n'ayant point de queue, ne peut porter de *crochet*; mais on en peut cependant faire aussi huit croches par abréviation, en la divisant en deux blanches ou quatre noires, auxquelles on ajoute des *crochets*. Le copiste doit soigneusement distinguer la figure du *crochet*, qui n'est qu'une abréviation, de celle de la croche, qui marque une valeur réelle.

Crome, *s. f.* Ce pluriel italien signifie *croches*. Quand ce mot se trouve écrit sous des notes noires, blanches, ou rondes, il signifie la même chose que signifieroit le crochet, et marque qu'il faut diviser chaque note en croches, selon sa valeur. (Voy. *Crochet*.)

Croque-note ou Croque-sol, *s. m.* Nom qu'on donne par dérision à ces musiciens ineptes qui, versés dans la combinaison des notes, et en état de rendre à livre ouvert les compositions les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût. Un *croque-sol*, rendant plutôt les sons que les phrases, lit la musique la plus énergique sans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroit lire un chef-d'œuvre d'éloquence écrit avec les caractères de sa langue dans une langue qu'il n'entendroit pas.

D

D. Cette lettre signifie la même chose dans la musique françoise que P dans l'italienne, c'est-à-dire *doux*. Les Italiens l'emploient aussi quelquefois de même pour le mot *dolce*, et ce mot *dolce* n'est pas seulement opposé à *fort*, mais à *rude*.

D. C. Voy. *Da capo*.

D *la ré*, D *sol ré*, ou simplement D. Deuxième note de la gamme naturelle ou diatonique, laquelle s'appelle autrement *ré*. (Voy. *Gamme*.)

Da capo. Ces deux mots italiens se trouvent fréquemment écrits à la fin des airs en rondeau, quelquefois tout au long, et souvent en abrégé par ces deux lettres D. C. Ils marquent qu'ayant fini la seconde partie de l'air, il en faut reprendre le commencement jusqu'au point final. Qelquefois il ne faut pas reprendre tout à fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un renvoi. Alors, au lieu de ces mots *da capo*, on trouve écrits ceux-ci : *al segno*.

Dactylique, *adj.* Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne musique, à cette espèce de rhythme dont la mesure se partageoit en deux temps égaux. (Voy. *Rhythme*.)

On appeloit aussi *dactylique* une sorte de nome où ce rhythme étoit fréquemment employé, tel que le nome harmathias et le nome orthien.

Julius Pollux révoque en doute si le *dactylique* étoit une sorte d'instrument ou une forme de chant, doute qui se confirme par ce qu'en dit Aristide Quintilien dans son second livre, et qu'on ne peut résoudre qu'en supposant que le mot *dactylique* signifioit à la fois un instrument et un air, comme parmi nous les mots *musette* et *tambourin*.

Dé·it, *s. m.* Récitation précipitée. (Voy. l'article suivant.)

Débiter, *v. a. pris en sens neutre*. C'est presser à dessein le mouvement du chant, et le rendre d'une manière approchante de la rapidité de la parole ; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la musique françoise. On défigure toujours les airs en les *débitant*, parce que la mélodie, l'expression, la grâce, y dépendent toujours de la précision du mouvement, et que presser le mouvement c'est le détruire. On défigure encore le récitatif françois en le *débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, et fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y

a parmi nous entre l'accent musical et celui du discours. A l'égard du récitatif italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *débiter*, ce seroit vouloir parler plus vite que la parole, et par conséquent bredouiller ; de sorte qu'en quelque sens que ce soit, le mot *débit* ne signifie qu'une chose barbare, qui doit être proscrite de la musique.

DÉCAMÉRIDE, *s. f.* C'est le nom de l'un des élémens du système de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les *Mémoires de l'Académie des sciences*, année 1701. Pour former un système général qui fournisse le meilleur tempérament, et qu'on puisse ajuster à tous les systèmes, cet auteur, après avoir divisé l'octave en 43 parties, qu'il appelle *mérides*, et subdivisé chaque méride en 7 parties, qu'il appelle *heptamérides*, divise encore chaque *heptaméride* en 10 autres parties, auxquelles il donne le nom de *décamérides*. L'octave se trouve ainsi divisée en 3010 parties égales, par lesquelles on peut exprimer sans erreur sensible les rapports de tous les intervalles de la musique.

Ce mot est formé de δέκα, dix, et de μερίς, partie.

DÉCHANT ou DISCANT, *s. m.* Terme ancien par lequel on désignoit ce qu'on a depuis appelé contre-point. (Voy. *Contre-point.*)

DÉCLAMATION, *s. f.* C'est, en musique, l'art de rendre, par les inflexions et le nombre de la mélodie, l'accent grammatical et l'accent oratoire. (Voy. *Accent, récitatif.*)

DÉDUCTION, *s. f.* Suite de notes montant diatoniquement ou par degrés conjoints. Ce terme n'est guère en usage que dans le plain-chant.

DEGRÉ, *s. m.* Différence de position ou d'élévation qui se trouve entre deux notes placées dans une même portée. Sur la même ligne ou dans le même espace, elle sont au même *degré* ; et elles y seroient encore, quand même l'une des deux seroit haussée ou baissée d'un semi-ton par un dièse ou par un bémol : au contraire elles pourroient être à l'unisson, quoique posées sur différens *degrés*, comme l'*ut* bémol et le *si* naturel, le *fa* dièse et le *sol* bémol, etc. Si deux notes se suivent diatoniquement, de sorte que l'une étant sur une ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'intervalle est d'un *degré*; de deux, si elles sont à la tierce ; de trois, si elles sont à la quarte ; de sept, si elles sont à l'octave, etc. Ainsi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'intervalle, on a toujours le nombre des *degrés* diatoniques qui séparent les deux notes.

Ces *degrés* diatoniques ou simplement *degrés* sont encore appelés *degrés conjoints*, par opposition aux *degrés disjoints*, qui sont composés de plusieurs *degrés* conjoints. Par exemple, l'intervalle de seconde est un *degré* conjoint, mais celui de tierce est un *degré* disjoint, composé de deux *degrés* conjoints, et ainsi des autres. (Voy. *Conjoint*, *Disjoint*, *Intervalles.*)

DÉMANCHER, *v. n.* C'est sur les instrumens à manche, tels que le violoncelle, le violon, etc., ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. (Voy. *Position.*) Le compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'instrument sans *démancher*, afin que, quand il passe cette étendue et qu'il *démanche*, cela se fasse d'une manière praticable.

Demi-jeu, a demi-jeu, ou simplement a demi. Terme de musique instrumentale qui répond à l'italien *sotto voce*, ou *mezza voce*, ou *mezzo forte*, et qui indique une manière de jouer qui tienne le milieu entre le *fort* et le *doux*.

Demi-mesure, *s. f.* Espace de temps qui dure la moitié d'une mesure. Il n'y a proprement de *demi-mesures* que dans les mesures dont les temps sont en nombre pair; car dans la mesure à trois temps, la première *demi-mesure* commence avec le temps fort, et la seconde à contre-temps, ce qui les rend inégales.

Demi-pause, *s. f.* Caractère de musique qui se fait comme il est marqué dans la figure 2 de la planche VII, et qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une demi-mesure à quatre temps, ou d'une blanche. Comme il y a des mesures de différentes valeurs, et que celle de la *demi-pause* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une mesure que quand la mesure entière vaut une ronde; à la différence de la pause entière, qui vaut toujours exactement une mesure grande ou petite. (Voy. *Pause*.)

Demi-soupir. Caractère de musique qui se fait comme il est marqué dans la figure 2 de la planche VII, et qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une croche ou de la moitié d'un soupir. (Voy. *Soupir*.)

Demi-temps. Valeur qui dure exactement la moitié d'un temps. Il faut appliquer au *demi-temps* par rapport au temps ce que j'ai dit ci-devant de la demi-mesure par rapport à la mesure.

Demi-ton. Intervalle de musique valant à peu près la moitié d'un ton et qu'on appelle plus communément *semi-ton*. (Voy. *Semi-ton*.)

Descendre, *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere*, c'est faire succéder les sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre manière de noter.

Dessin, *s. m.* C'est l'invention et la conduite du sujet, la disposition de chaque partie, et l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux chants et une bonne harmonie, il faut lier tout cela par un sujet principal auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, et par lequel il soit *un*. Cette unité doit régner dans le chant, dans le mouvement, dans le caractère, dans l'harmonie, dans la modulation : il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le musicien, aussi bien que le poëte et le peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvu que, sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés des musiques toutes hachées, composées de petits morceaux étranglés, et de caractères si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux :

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste pro-

portion entre toutes les parties, que consiste la perfection du *dessin* et c'est surtout en ce point que l'immortel Pergolèse a montré son jugement, son goût, et a laissé si loin derrière lui tous ses rivaux. Son *Stabat Mater*, son *Orfeo*, sa *Serva padrona*, sont, dans trois genres différens, trois chefs-d'œuvre de *dessin* également parfaits.

Cette idée du *dessin* général d'un ouvrage s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose. Ainsi l'on dessine un air, un duo, un chœur, etc. Pour cela, après avoir imaginé son sujet, on le distribue, selon les règles d'une bonne modulation, dans toutes les parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des auditeurs, et qu'il ne se représente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les grâces de la nouveauté. C'est une faute de *dessin* de laisser oublier son sujet; c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui.

Dessiner, *v. a.* Faire le dessin d'une pièce ou d'un morceau de musique. (Voy. *Dessin.*) *Ce compositeur* dessine *bien ses ouvrages; voilà un chœur fort mal* dessiné.

Dessus, *s. m.* La plus aiguë des parties de la musique, celle qui règne au-dessus de toutes les autres. C'est dans ce sens qu'on dit, dans la musique instrumentale, *dessus* de violon, *dessus* de flûte ou de hautbois, et en général *dessus* de symphonie.

Dans la musique vocale, le *dessus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, et encore par des *castrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une octave en haut, et en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *dessus* se divise ordinairement en premier et second, et quelquefois même en trois. La partie vocale qui exécute le second *dessus* s'appelle *bas-dessus*, et l'on fait aussi des récits à voix seule pour cette partie. Un beau *bas-dessus* plein et sonore n'est pas moins estimé en Italie que les voix claires et aiguës : mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant, par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir à l'Opéra de Paris une Mlle Gondré, qui en effet avoit un fort beau *bas-dessus*.

Détaché, *participe pris substantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de soutenir des notes durant toute leur valeur, on les sépare par des silences pris sur cette même valeur. Le *détaché* tout à fait bref et sec se marque sur les notes par des points allongés.

Détonner, *v. n.* C'est sortir de l'intonation, c'est altérer mal à propos la justesse des intervalles, et par conséquent chanter faux. Il y a des musiciens dont l'oreille est si juste qu'ils ne *détonnent* jamais; mais ceux-là sont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raison contraire; car pour sortir du ton il faudroit y être entré. Chanter sans clavecin, crier, forcer sa voix en haut ou en bas, et avoir plus d'égard au volume qu'à la justesse, sont des moyens presque sûrs de se gâter l'oreille et de *détonner*.

Diacommatique, *adj.* Nom donné par M. Serre à une espèce de quatrième genre, qui consiste en certaines transitions harmoniques, par lesquelles la même note restant en apparence sur le même degré,

monte ou descend d'un comma, en passant d'un accord à un autre avec lequel elle paroît faire liaison.

Par exemple, sur ce passage de basse $\overset{32}{\textit{fa}}$ $\overset{27}{\textit{ré}}$ dans le mode majeur d'*ut*, le $\overset{80}{\textit{la}}$, tierce majeure de la première note, reste pour devenir quinte de *ré* : or, la quinte juste de $\overset{27}{\textit{re}}$ ou de $\overset{54}{\textit{ré}}$, n'est pas $\overset{80}{\textit{la}}$, mais $\overset{81}{\textit{la}}$; ainsi le musicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux intonations consécutives $\overset{80}{\textit{la}}$ $\overset{81}{\textit{la}}$, lesquelles diffèrent d'un comma.

De même dans *la Folie d'Espagne*, au troisième temps de la troisième mesure, on peut y concevoir que la tonique $\overset{80}{\textit{ré}}$ monte d'un comma pour former la seconde $\overset{81}{\textit{ré}}$ du mode majeur d'*ut*, lequel se déclare dans la mesure suivante et se trouve ainsi subitement amené par ce paralogisme musical, par ce double emploi du *ré*.

Lors encore que, pour passer brusquement du mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'accord de septième diminuée *sol* dièse, *si*, *ré*, *fa*, en accord de simple septième *sol*, *si*, *ré*, *fa*, le mouvement chromatique du *sol* dièse ou *sol* naturel est bien le plus sensible, mais il n'est pas le seul; le *ré* monte aussi d'un mouvement diacommatique de $\overset{80}{\textit{ré}}$ à $\overset{81}{\textit{ré}}$, quoique la note le suppose permanent sur le même degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce genre *diacommatique*, particulièrement lorsque la modulation passe subitement du majeur au mineur, ou du mineur au majeur. C'est surtout dans l'adagio, ajoute M. Serre, que les grands maîtres, quoique guidés uniquement par le sentiment, font usage de ce genre de transition, si propre à donner à la modulation une apparence d'indécision, dont l'oreille et le sentiment éprouvent souvent des effets qui ne sont point équivoques.

Diacoustique, *s. f.* C'est la recherche des propriétés du son réfracté en passant à travers différens milieux, c'est-à-dire d'un plus dense dans un plus rare, et au contraire. Comme les rayons visuels se dirigent plus aisément que les sons par des lignes sur certains points, aussi les expériences de la *diacoustique* sont-elles infiniment plus difficiles que celles de la dioptrique. (Voy. *Son.*)

Ce mot est formé du grec διά, par, et d'ἀκούω, j'entends.

Diagramme, *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, la table ou le modèle qui présentoit à l'œil l'étendue générale de tous les sons d'un système, ou ce que nous appelons aujourd'hui *échelle, gamme, clavier.* (Voy. ces mots.)

Dialogue, *s. m.* Composition à deux voix ou deux instrumens qui se répondent l'un à l'autre et qui souvent se réunissent. La plupart des scènes d'opéra sont, en ce sens, des *dialogues*, et les *duos* italiens en sont toujours : mais ce mot s'applique plus précisément à l'orgue ; c'est sur cet instrument qu'un organiste joue des *dialogues*, en se répondant avec différens jeux ou sur différens claviers.

Diapason, *s. m.* Terme de l'ancienne musique par lequel les Grecs exprimoient l'intervalle ou la consonnance de l'octave. (Voy. *Octave.*)

Les facteurs d'instrumens de musique nomment aujourd'hui *diapasons* certaines tables où sont marquées les mesures de ces instrumens et de toutes leurs parties.

On appelle encore *diapason* l'étendue convenable à une voix ou à un instrument. Ainsi quand une voix se force, on dit qu'elle sort du *diapason;* et l'on dit la même chose d'un instrument dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de son, ou qui rend un son désagréable, parce que le ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de διά, par, et de πασῶν, toutes, parce que l'octave embrasse toutes les notes du système parfait.

DIAPENTE, *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'intervalle que nous appelons quinte, et qui est la seconde des consonnances. (Voy. ***Consonnance***, ***Intervalle***, ***Quinte.***)

Ce mot est formé de διά, par, et de πέντε, cinq, parce qu'en parcourant cet intervalle diatoniquement, on prononce cinq différens sons.

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris et par nos anciens musiciens. (Voy. *Quinter.*)

DIAPHONIE, *s. f.* Nom donné par les Grecs à tout intervalle ou accord dissonant, parce que les deux sons, se choquant mutuellement, se divisent, pour ainsi dire, et font sentir désagréablement leur différence. Gui Arétin donne aussi le nom de *diaphonie* à ce qu'on a depuis appelé *discant*, à cause des deux parties qu'on y distingue.

DIAPTOSE, intercidence ou petite chute, *s. f.* C'est, dans le plain-chant, une sorte de périélèse ou de passage qui se fait sur la dernière note d'un chant, ordinairement après un grand intervalle en montant. Alors, pour assurer la justesse de cette finale, on la marque deux fois, en séparant cette répétition par une troisième note, que l'on baisse d'un degré en manière de note sensible, comme *ut si ut*, ou *mi re mi.*

DIASCHISMA, *s. m.* C'est, dans la musique ancienne, un intervalle faisant la moitié du semi-ton mineur. Le rapport en est de 24 à $\sqrt[2]{600}$, et par conséquent irrationnel.

DIASTÈME, *s. m.* Ce mot, dans la musique ancienne, signifie proprement *intervalle*, et c'est le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle simple, par opposition à l'intervalle composé, qu'ils appeloient *système.* (Voy. ***Intervalle***, ***Système.***)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *quarte*, et qui est la troisième des consonnances. (Voy. ***Consonnance***, ***Intervalle***, ***Quarte.***)

Ce mot est composé de διά, par, et du génitif de τέσσαρες, quatre, parce qu'en parcourant diatoniquement cet intervalle, on prononce quatre différens sons.

DIATESSERONER, *en latin* DIATESSERONARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris et par nos anciens musiciens. (Voy. *Quarter.*)

DIATONIQUE, *adj.* Le genre *diatonique* est celui des trois qui procède par tons et semi-tons majeurs, selon la division naturelle de la gamme, c'est-à-dire celui dont le moindre intervalle est d'un degré

conjoint; ce qui n'empêche pas que les parties ne puissent procéder par de plus grands intervalles, pourvu qu'ils soient tous pris sur des degrés *diatoniques*.

Ce mot vient du grec διά, par, et de τόνος, ton, c'est-à-dire passant d'un ton à un autre.

Le genre *diatonique* des Grecs résultoit de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'accord des tétracordes. Ce genre se divisoit en plusieurs espèces, selon les divers rapports dans lesquels se pouvoit diviser l'intervalle qui le déterminoit; car cet intervalle ne pouvoit se resserrer au delà d'un certain point sans changer de genre. Ces diverses espèces du même genre sont appelées χρόας, *couleurs*, par Ptolomée, qui en distingue six, mais la seule en usage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *diatonique-ditonique*, dont le tétracorde étoit composé d'un semi-ton foible et de deux tons majeurs. Aristoxène divise ce même genre en deux espèces seulement; savoir, le *diatonique tendre* ou *mol*, et le *syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *diatonique* de Ptolomée. (Voy. les rapports de l'un et de l'autre, pl. XXIII, fig. 1.)

Le genre *diatonique* moderne résulte de la marche consonnante de la basse sur les cordes d'un même mode, comme on peut le voir par la figure 5 de la planche XIX. Les rapports en ont été fixés par l'usage des mêmes cordes en divers tons; de sorte que, si l'harmonie a d'abord engendré l'échelle *diatonique*, c'est la modulation qui l'a modifiée; et cette échelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'est exacte ni quant au chant ni quant à l'harmonie, mais seulement quant au moyen d'employer les mêmes sons à divers usages.

Le genre *diatonique* est sans contredit le plus naturel des trois, puisqu'il est le seul qu'on peut employer sans changer de ton; aussi l'intonation en est-elle incomparablement plus aisée que celle des deux autres, et l'on ne peut guère douter que les premiers chants n'aient été trouvés dans ce genre : mais il faut remarquer que, selon les lois de la modulation, qui permet et qui prescrit même le passage d'un ton et d'un mode à l'autre, nous n'avons presque point, dans notre musique, de *diatonique* bien pur. Chaque ton particulier est bien, si l'on veut, dans le genre *diatonique;* mais on ne sauroit passer de l'un à l'autre sans quelque transition chromatique, au moins sous-entendue dans l'harmonie. Le *diatonique* pur, dans lequel aucun des sons n'est altéré ni par la clef ni accidentellement, est appelé par Zarlin *diatono-diatonique*, et il en donne pour exemple le plain-chant de l'Église. Si la clef est armée d'un bémol, pour lors c'est, selon lui, le *diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Aristoxène. (Voy. *Mol.*) A l'égard de la transposition par dièse, cet auteur n'en parle point, et l'on ne la pratiquoit pas encore de son temps. Sans doute il lui auroit donné le nom de *diatonique dur*, quand même il en auroit résulté un mode mineur, comme celui d'*E la mi :* car dans ces temps où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appelons tons et modes, et où l'on avoit déjà perdu les autres notions que les anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations

particulières des notes qu'aux rapports généraux qui en résultoient (Voy. *Transposition.*)

Sons ou *Cordes diatoniques.* Euclide distingue sous ce nom, parmi les sons mobiles, ceux qui ne participent point du genre épais, même dans le chromatique et l'enharmonique. Ces sons, dans chaque genre, sont au nombre de cinq : savoir, le troisième de chaque tétracorde ; et ce sont les mêmes que d'autres auteurs appellent *apycni.* (Voy. *Apycni*, *Genre*, *Tétracorde.*)

Diazeuxis, *s. f.* Mot grec qui signifie *division*, *séparation*, *disjonction.* C'est ainsi qu'on appeloit, dans l'ancienne musique, le ton qui séparoit deux tétracordes disjoints, et qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *diapente.* C'est notre *ton* majeur, dont le rapport est de 8 à 9, et qui est en effet la différence de la quinte à la quarte.

Le *diazeuxis* se trouvoit, dans leur musique, entre la mèse et la paramèse, c'est-à-dire entre le son le plus aigu du second tétracorde et le plus grave du troisième, ou bien entre la nète synnéménon et la paramèse hyperboléon, c'est-à-dire entre le troisième et le quatrième tétracorde, selon que la disjonction se faisoit dans l'un ou dans l'autre lieu ; car elle ne pouvoit se pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les cordes homologues des deux tétracordes entre lesquels il y avoit *diazeuxis* sonnoient la quinte, au lieu qu'elles sonnoient la quarte quand ils étoient conjoints.

Diéser, *v. a.* C'est armer la clef de dièse, pour changer l'ordre et le lieu des semi-tons majeurs ; ou donner à quelque note un dièse accidentel, soit pour le chant, soit pour la modulation. (Voy. *Dièse.*)

Diésis, *s. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit intervalle de l'ancienne musique. Zarlin dit que Philolaüs, pythagoricien, donna le nom de *diésis* au limma : mais il ajoute peu après que le *diésis* de Pythagore est la différence du limma et de l'apotome. Pour Aristoxène, il divisoit sans beaucoup de façon le *ton* en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre. De cette dernière division résultoit le *dièse* enharmonique mineur ou quart de ton ; de la seconde, le *dièse* mineur chromatique ou le tiers d'un ton ; et de la troisième, le *dièse* majeur qui faisoit juste un demi-ton.

Dièse ou *Diésis* chez les modernes n'est pas proprement, comme chez les anciens, un intervalle de musique, mais un signe de cet intervalle, qui marque qu'il faut élever le son de la note devant laquelle il se trouve au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement, sans cependant la faire changer de degré ni même de nom. Or, comme cette élévation se peut faire du moins de trois manières dans les genres établis, il y a trois sortes de *dièses ;* savoir :

1° Le *dièse* enharmonique mineur ou simple *dièse*, qui se figure par une croix de saint André, ainsi ✕. Selon tous nos musiciens qui suivent la pratique d'Aristoxène, il élève la note d'un quart de ton, mais il n'est proprement que l'excès du semi-ton majeur sur le semi-ton mineur. Ainsi du *mi* naturel au *fa* bémol il y a un dièse enharmonique, dont le rapport est de 125 à 128.

2° Le *dièse* chromatique, double *dièse* ou *dièse* ordinaire, marqué

par une double croix ✕✕, élève la note d'un semi-ton mineur. Cet intervalle est égal à celui du bémol, c'est-à-dire la différence du semi-ton majeur au ton mineur; ainsi, pour monter d'un ton depuis le *mi* naturel, il faut passer au *fa dièse.* Le rapport de ce *dièse* est de 24 à 25. (Voy. sur cet article une remarque essentielle au mot *Semi-ton.*)

3° Le *dièse* enharmonique majeur ou triple *dièse*, marqué par une croix triple ✕✕✕, élève, selon les aristoxéniens, la note d'environ trois quarts de ton. Zarlin dit qu'il l'élève d'un semi-ton mineur; ce qui ne sauroit s'entendre de notre semi-ton, puisqu'alors ce *dièse* ne différeroit en rien de notre *dièse* chromatique.

De ces trois *dièses*, dont les intervalles étoient tous pratiqués dans la musique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui soit en usage dans la nôtre, l'intonation des *dièses* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté presque insurmontable, et leur usage étant d'ailleurs aboli par notre système tempéré.

Le *dièse*, de même que le bémol, se place toujours à gauche devant la note qui le doit porter; et devant ou après le chiffre, il signifie la même chose que devant une note. (Voy. *Chiffres.*) Les *dièses* qu'on mêle parmi les chiffres de la basse continue ne sont souvent que de simples croix, comme le *dièse* enharmonique; mais cela ne sauroit causer d'équivoque, puisque celui-ci n'est plus en usage.

Il y a deux manières d'employer le *dièse :* l'une accidentelle, quand, dans le cours du chant, on le place à la gauche d'une note. Cette note, dans les modes majeurs, se trouve le plus communément la quatrième du ton; dans les modes mineurs, il faut le plus souvent deux *dièses* accidentels, surtout en montant, savoir, un sur la sixième note, et un autre sur la septième. Le *dièse* accidentel n'altère que la note qui le suit immédiatement, ou tout au plus celles qui, dans la même mesure, se trouvent sur le même degré, et quelquefois à l'octave, sans aucun signe contraire.

L'autre manière est d'employer le *dièse* à la clef, et alors il agit dans toute la suite de l'air, et sur toutes les notes qui sont placées sur le même degré où est le *dièse*, à moins qu'il ne soit contrarié par quelque bémol ou bécarre, ou bien que la clef ne change.

La position des *dièses* à la clef n'est pas arbitraire, non plus que celle des bémols; autrement les deux semi-tons de l'octave seroient sujets à se trouver entre eux hors des intervalles prescrits. Il faut donc appliquer aux *dièses* un raisonnement semblable à celui que nous avons fait au mot *bémol;* et l'on trouvera que l'ordre des *dièses* qui convient à la clef est celui des notes suivantes, en commençant par *fa* et montant successivement de quinte, ou descendant de quarte jusqu'au *la* auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *dièse* du *mi*, qui le suivroit, ne diffère point du *fa* sur nos claviers.

ORDRE DES DIÈSES A LA CLEF

Fa, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, etc.

Il faut remarquer qu'on ne sauroit employer un *dièse* à la clef sans

employer aussi ceux qui le précèdent : ainsi le *dièse* de l'*ut* ne se pose qu'avec celui du *fa*, celui du *sol* qu'avec les deux précédens, etc.

J'ai donné au mot *Clef transposée* une formule pour trouver tout d'un coup si un ton ou mode doit porter des *dièses* à la clef, et combien.

Voilà l'acception du mot *dièse* et son usage dans la pratique. Le plus ancien manuscrit où j'en aie vu le signe employé est celui de Jean de Muris ; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de son invention : mais il ne paroît avoir, dans ses exemples, que l'effet du bécarre, aussi cet auteur donne-t-il toujours le nom de *diésis* au semi-ton majeur.

On appelle *dièses*, dans les calculs harmoniques, certains intervalles plus grands qu'un comma, et moindres qu'un semi-ton, qui font la différence d'autres intervalles engendrés par les progressions et rapports des consonnances. Il y a trois de ces *dièses :* 1° le *dièse majeur*, qui est la différence du semi-ton majeur au semi-ton mineur, et dont le rapport est de 125 à 128 ; 2° le *dièse mineur*, qui est la différence du semi-ton mineur au *dièse majeur*, et en rapport de 3072 à 3125 ; 3° et le *dièse maxime*, en rapport de 243 à 250, qui est la différence du ton mineur au semi-ton maxime. (Voy. *Semi-ton.*)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverses du même mot dans le même art ne sont guère propres qu'à causer de fréquentes équivoques, et à produire un embrouillement continuel.

Diézeugménon, *génit. fémin. plur.* Tétracorde *diézeugménon* ou des *séparées*, est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième tétracorde quand il étoit disjoint d'avec le second. (Voy. *Tétracorde.*)

Diminué, *adj.* Intervalle *diminué* est tout intervalle mineur dont on retranche un semi-ton par un dièse à la note inférieure, ou par un bémol à la supérieure. A l'égard des intervalles justes que forment les consonnances parfaites, lorsqu'on les diminue d'un semi-ton, l'on ne doit point les appeler *diminués*, mais *faux*, quoiqu'on dise quelquefois mal à propos *quarte diminuée*, au lieu de dire fausse quarte, et *octave diminuée*, au lieu de dire fausse octave.

Diminution, *s. f.* Vieux mot qui signifioit la division d'une note longue, comme une ronde ou une blanche, entre plusieurs autres notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les fredons et autres passages qu'on a depuis appelés *roulemens* ou *roulades*. (Voy. ces mots.)

Dioxie, *s. f.* C'est, au rapport de Nicomaque, un nom que les anciens donnoient quelquefois à la consonnance de la quinte, qu'ils appeloient plus communément *diapente*. (Voy. *Diapente.*)

Direct, *adj.* Un intervalle *direct* est celui qui fait un harmonique quelconque sur le son fondamental qui le produit : ainsi la quinte, la tierce majeure, l'octave et leurs répliques, sont rigoureusement les seuls intervalles *directs*. Mais, par extension, l'on appelle encore intervalles *directs* tous les autres, tant consonnans que dissonans, que fait chaque partie avec le son fondamental pratique, qui est ou doit être au-dessous d'elle ; ainsi la tierce mineure est un intervalle *direct* sur

un accord en tierce mineure, et de même la septième ou la sixte ajoutée sur les accords qui portent leur nom.

Accord direct est celui qui a le son fondamental au grave, et dont les parties sont distribuées, non pas selon leur ordre le plus naturel, mais selon leur ordre le plus rapproché. Ainsi l'accord parfait *direct* n'est pas octave, quinte et tierce, mais tierce, quinte et octave.

DISCANT ou DÉCHANT, *s. m.* C'étoit, dans nos anciennes musiques, cette espèce de contre-point que composoient sur-le-champ les parties supérieures en chantant impromptu sur le ténor ou la basse; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la musique pour pouvoir être exécutée de cette manière par des musiciens aussi peu habiles que ceux de ce temps-là. « Discantat, » dit Jean Muris, « qui « simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis « sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque « mixtionis unione. » Après avoir expliqué ce qu'il entend par consonnances et le choix qu'il convient de faire entre elles, il reprend aigrement les chanteurs de son temps qui les pratiquoient presque indifféremment. « De quel front, dit-il, si nos règles sont bonnes, osent *déchanter* ou composer le *discant* ceux qui n'entendent rien au choix des accords, qui ne se doutent pas même de ceux qui sont plus ou moins concordans, qui ne savent ni desquels il faut s'abstenir, ni desquels on doit user le plus fréquemment, ni dans quels lieux il les faut employer, ni rien de ce qu'exige la pratique de l'art bien entendu? S'ils rencontrent, c'est par hasard : leurs voix errent sans règle sur le ténor : qu'elles s'accordent, si Dieu le veut; ils jettent leurs sons à l'aventure, comme la pierre que lance au but une main maladroite, et qui de cent fois le touche à peine une. » Le bon magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure et simple harmonie, dont son siècle abondoit ainsi que le nôtre. « Heu! proh dolor! His tempo « ribus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste « est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti conso- « nantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, « offendunt sensum; nam inducere quum deberent delectationem, ad- « ducunt tristitiam. O incongruum proverbium! o mala coloratio! irra- « tionabilis excusatio! o magnus abusus, magna ruditas, magna bes- « tialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro « pisce, serpens pro salmone! sic enim concordiæ confunduntur cum « discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab alia. O! si antiqui « periti musicæ doctores tales audissent discantatores, quid dixissent? « quid fecissent? Sic discantantem increparent, et dicerent : Non hunc « discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum et con- « cordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, « mihi adversarius, scandalum tu mihi es; o utinam taceres! Non con- « cordas, sed deliras et discordas. »

DISCORDANT, *adj.* On appelle ainsi tout instrument dont on joue et qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une intonation qui n'est pas juste fait

un ton *faux*. Une suite de tons *faux* fait un chant *discordant* : c'est la différence de ces deux mots.

DISDIAPASON, *s. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *double octave*.

Le *disdiapason* est à peu près la plus grande étendue que puissent parcourir les voix humaines sans se forcer : il y en a même assez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'est pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs modes à cette étendue, et lui donnoient le nom de système parfait. (Voy. *Mode*, *Genre*, *Système*.)

DISJOINT, *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *disjoints* à deux tétracordes qui se suivoient immédiatement, lorsque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *ton* au-dessus de la plus aiguë du grave, au lieu d'être la même. Ainsi les deux tétracordes hypaton et diézeugménon étoient *disjoints*, et les deux tétracordes synneménon et hyperboléon l'étoient aussi. (Voy. *Tétracorde*.)

On donne parmi nous le nom de *disjoints* aux intervalles qui ne se suivent pas immédiatement, mais sont séparés par un autre intervalle. Ainsi ces deux intervalles *ut mi* et *sol si* sont *disjoints*. Les degrés qui ne sont pas conjoints, mais qui sont composés de deux ou plusieurs degrés conjoints, s'appellent aussi degrés *disjoints*. Ainsi chacun des deux intervalles dont je viens de parler forme un degré *disjoint*.

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne musique, l'espace qui séparoit la mèse de la paramèse, ou en général un tétracorde du tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet espace étoit d'un *ton*, et s'appeloit en grec *diazeuxis*.

DISSONANCE, *s. f.* Tout son qui forme avec un autre un accord désagréable à l'oreille, ou mieux tout intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres consonnances que celles que forment entre eux et avec le fondamental les sons de l'accord parfait, il s'ensuit que tout autre intervalle est une véritable *dissonance ;* même les anciens comptoient pour telles les tierces et les sixtes, qu'ils retranchoient des accords consonnans.

Le terme de *dissonance* vient de deux mots, l'un grec, l'autre latin, qui signifient *sonner à double*. En effet, ce qui rend la *dissonance* désagréable est que les sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi dire, et sont entendus par elle comme deux sons distincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *dissonance* tantôt à l'intervalle et tantôt à chacun des deux sons qui le forment. Mais quoique deux sons dissonent entre eux, le nom de *dissonance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'accord.

Il y a une infinité de *dissonances* possibles ; mais, comme dans la musique on exclut tous les intervalles que le système reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre ; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au genre et au mode, et enfin exclure même de ces dernières celles qui ne peuvent s'employer selon les règles prescrites. Quelles sont ces règles ?

ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet article.

Le principe physique de l'harmonie se tire de la production de l'accord parfait par la résonnance d'un son quelconque; toutes les consonnances en naissent, et c'est la nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *dissonance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, si l'on veut, sa génération dans les progressions des intervalles consonnans et dans leurs différences, mais nous n'apercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'harmonie. Le P. Mersenne se contente de montrer la génération par le calcul et les divers rapports des *dissonances*, tant de celles qui sont rejetées que de celles qui sont admises; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels que la *dissonance* n'est pas naturelle à l'harmonie, et qu'elle n'y peut être employés que par le secours de l'art; cependant, dans un autre ouvrage, il essaye d'en trouver le principe dans les rapports des nombres et les proportions harmonique et arithmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abstraite et les sensations de l'ouïe; mais après avoir bien épuisé des analogies, après bien des métamorphoses de ces diverses proportions les unes dans les autres, après bien des opérations et d'inutiles calculs, il finit par établir, sur de légères convenances, la *dissonance* qu'il s'est tant donné de peine à chercher. Ainsi, parce que dans l'ordre des sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une tierce mineure au grave (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations), il ajoute au grave de la sous-dominante une nouvelle tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une tierce mineure à l'aigu (elle la donneroit au grave par les vibrations), et il ajoute à l'aigu de la dominante une nouvelle tierce mineure. Ces tierces ainsi ajoutées ne font point, il est vrai, de proportions avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir se trouvent altérés : mais n'importe; M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui sert pour introduire la *dissonance*, et le défaut de proportion pour la faire sentir.

L'illustre géomètre qui a daigné interpréter au public le système de M. Rameau ayant supprimé tous ces vains calculs, je suivrai son exemple, ou plutôt je transcrirai ce qu'il dit de la *dissonance :* et M. Rameau me devra des remercîmens d'avoir tiré cette explication des *Élémens de musique*, plutôt que de ses propres écrits.

Supposant qu'on connoisse les cordes essentielles du ton selon le système de M. Rameau, savoir, dans le ton d'*ut*, la tonique *ut*, la dominante *sol*, et la sous-dominante *fa*, on doit savoir aussi que ce même ton d'*ut* a les deux cordes *ut* et *sol* communes avec le ton de *sol*, et les deux cordes *ut* et *fa* communes avec le ton de *fa*. Par conséquent cette marche de basse *ut sol* peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *sol*, comme la marche de basse *fa ut* ou *ut fa* peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *fa*. Donc quand on passe d'*ut* à *fa* ou à *sol* dans une basse fondamentale, on ignore encore jusque-là dans quel ton l'on est;

il seroit pourtant avantageux de le savoir, et de pouvoir par quelque moyen distinguer le générateur de ces quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant ensemble les sons *sol* et *fa* dans une même harmonie, c'est-à-dire en joignant à l'harmonie *sol si ré* de la quinte *sol* l'autre quinte *fa*, en cette manière, *sol si ré fa;* ce *fa* ajouté étant la septième de *sol* fait *dissonance;* c'est pour cette raison que l'accord *sol si ré fa* est appelé accord dissonant ou accord de septième : il sert à distinguer la quinte *sol* du générateur *ut*, qui porte toujours sans mélange et sans altération l'accord parfait *ut mi sol ut*, donné par la nature même. (Voy. *Accord*, *Consonnance*, *Harmonie.*) Par là on voit que quand on passe d'*ut* à *sol*, on passe en même temps d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* se trouve compris dans l'accord de *sol*, et le ton d'*ut* se trouve par ce moyen entièrement déterminé, parce qu'il n'y a que ce ton seul auquel les sons *fa* et *sol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons a l'harmonie *fa la ut* de la quinte *fa* au-dessous du générateur, pour distinguer cette harmonie de celle de ce même générateur. Il semble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre quinte *sol*, afin que le générateur *ut* passant à *fa* passe en même temps à *sol*, et que le ton soit déterminé par là; mais cette introduction de *sol* dans l'accord *fa la ut* donneroit deux secondes de suite, *fa sol*, *sol la*, c'est-à-dire deux *dissonances* dont l'union seroit trop désagréable à l'oreille : inconvénient qu'il faut éviter; car si, pour distinguer le ton, nous altérons l'harmonie de cette quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il est possible.

C'est pourquoi, au lieu de *sol*, nous prendrons sa quinte *ré*, qui est le son qui en approche le plus, et nous aurons pour la sous-dominante *fa* l'accord *fa la ut ré*, qu'on appelle accord de grande sixte ou sixte ajoutée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'observe entre l'accord de la dominante *sol* et celui de la sous-dominante *fa*.

La dominante *sol*, en montant au-dessus du générateur, a un accord tout composé de tierces en montant depuis *sol; sol si ré fa.* Or la sous-dominante *fa* étant au-dessous du générateur *ut*, on trouvera, en descendant d'*ut* vers *fa* par tierces, *ut la fa ré*, qui contient les mêmes sons que l'accord *fa la ut ré* donne à la sous-dominante *fa*.

On voit de plus que l'altération de l'harmonie des deux quintes ne consiste que dans la tierce mineure *ré fa* ou *fa ré*, ajoutée de part et d'autre à l'harmonie de ces deux quintes.

Cette explication est d'autant plus ingénieuse qu'elle montre à la fois l'origine, l'usage, la marche de la *dissonance*, son rapport intime avec le ton, et le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut essentiel qui fait tout crouler, c'est l'emploi d'une corde étrangère au ton, comme corde essentielle du ton, et cela par une fausse analogie qui, servant de base au système de M. Rameau, le détruit en s'évanouissant.

Je parle de cette quinte au-dessous de la tonique, de cette sous-dominante, entre laquelle et la tonique on n'aperçoit pas la moindre liai

son qui puisse autoriser l'emploi de cette sous-dominante, non-seulement comme corde essentielle du ton, mais même en quelque qualité que ce puisse être. En effet qu'y a-t-il de commun entre la résonnance, le frémissement des unissons d'*ut*, et le son de sa quinte en dessous? Ce n'est point parce que la corde entière est un *fa* que ses aliquotes résonnent au son d'*ut*, mais parce qu'elle est un multiple de la corde *ut;* et il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un semblable phénomène. Prenez le septuple, il frémira et résonnera dans ses parties ainsi que le triple : est-ce à dire que le son de ce septuple ou ses octaves soient des cordes essentielles du ton? Tant s'en faut, puisqu'il ne forme pas même avec la tonique un rapport commensurable en notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au son d'une corde quelconque une autre corde à sa douzième en dessous frémissoit sans résonner; mais outre que c'est un étrange phénomène en acoustique qu'une corde sonore qui vibre et ne résonne pas, il est maintenant reconnu que cette prétendue expérience est une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle se partage, et qu'elle paroît ne pas résonner parce qu'elle ne rend dans ses parties que l'unisson de l'aigu, qui ne se distingue pas aisément.

Que M. Rameau nous dise donc qu'il prend la quinte en dessous, parce qu'il trouve la quinte en dessus, et que ce jeu des quintes lui paroît commode pour établir son système, on pourra le féliciter d'une ingénieuse invention; mais qu'il ne s'autorise point d'une expérience chimérique, qu'il ne se tourmente point à chercher dans les renversemens des proportions harmonique et arithmétique les fondemens de l'harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des sons.

Remarquez encore que si la contre-génération qu'il suppose pouvoit avoir lieu, l'accord de la sous-dominante *fa* ne devroit point porter une tierce majeure, mais mineure, parce que le *la* bémol est l'harmonique véritable qui lui est assigné par ce renversement $\overset{1}{ut}\ \overset{\frac{1}{3}}{fa}\ \overset{\frac{1}{5}}{la}$ *b.* De sorte qu'à ce compte la gamme du mode majeur devroit avoir naturellement la sixte mineure; mais elle l'a majeure, comme quatrième quinte ou comme quinte de la seconde note : ainsi voilà encore une contradiction.

Enfin remarquez que la quatrième note donnée par la série des aliquotes, d'où naît le vrai diatonique naturel, n'est point l'octave de la prétendue sous-dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrième note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainsi que tout théoricien doit l'apercevoir au premier coup d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience et à l'oreille des musiciens. Qu'on écoute combien la cadence imparfaite de la sous-dominante à la tonique est dure et sauvage en comparaison de cette même cadence dans sa place naturelle, qui est de la tonique à la dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne désire plus rien après l'accord de la tonique? n'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une suite ou une

fin ? Or qu'est-ce qu'une tonique après laquelle l'oreille désire quelque chose ? Peut-on la regarder comme une véritable tonique, et n'est-on pas alors réellement dans le ton de *fa*, tandis qu'on pense être dans celui d'*ut* ? Qu'on observe combien l'intonation diatonique et successive de la quatrième note et de la note sensible, tant en montant qu'en descendant, paroît étrangère au mode et même pénible à la voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille et la voix du musicien, la difficulté des commençans à entonner cette note doit lui montrer assez combien elle est peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *tons* consécutifs ; ne devroit-on pas voir que ces trois *tons* consécutifs, de même que la note qui les introduit, donnent une modulation barbare qui n'a nul fondement dans la nature ? Elle avoit assurément mieux guidé les Grecs lorsqu'elle leur fit arrêter leur tétracorde précisément au *mi* de notre échelle, c'est-à-dire à la note qui précède cette quatrième : ils aimèrent mieux prendre cette quatrième en dessous, et ils trouvèrent ainsi avec leur seule oreille ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire apercevoir.

Si le témoignage de l'oreille et celui de la raison se réunissent, au moins dans le système donné, pour rejeter la prétendue sous-dominante non-seulement du nombre des cordes essentielles du ton, mais du nombre des sons qui peuvent entrer dans l'échelle du mode, que devient toute cette théorie des *dissonances* ? que devient l'explication du mode mineur ? que devient tout le système de M. Rameau ?

N'apercevant donc ni dans la physique ni dans le calcul la véritable génération de la *dissonance*, je lui cherchois une origine purement mécanique ; et c'est de la manière suivante que je tâchois de l'expliquer dans l'*Encyclopédie*, sans m'écarter du système pratique de M. Rameau.

Je suppose la nécessité de la *dissonance* reconnue. (Voy. *Harmonie* et *Cadence*.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *dissonance* et comment il faut l'employer.

Si l'on compare successivement tous les sons de l'échelle diatonique avec le son fondamental dans chacun des deux modes, on n'y trouvera pour toute *dissonance* que la seconde et la septième, qui n'est qu'une seconde renversée, et qui fait réellement seconde avec l'octave. Que la septième soit renversée de la seconde, et non la seconde de la septième, c'est ce qui est évident par l'expression des rapports ; car celui de la seconde, 8, 9, étant plus simple que celui de la septième 9, 16, l'intervalle qu'il représente n'est pas par conséquent l'engendré, mais le générateur.

Je sais bien que d'autres intervalles altérés peuvent devenir dissonans ; mais si la seconde ne s'y trouve pas exprimée ou sous-entendue, ce sont seulement des accidens de modulation auxquels l'harmonie n'a aucun égard, et ces *dissonances* ne sont point alors traitées comme telles. Ainsi c'est une chose certaine qu'où il n'y a point de seconde il n'y a point de *dissonance* ; et la seconde est proprement la seule *dissonance* qu'on puisse employer.

Pour réduire toutes les consonnances à leur moindre espace, ne sor-

tons point des bornes de l'octave, elles y sont toutes contenues dans l'accord parfait. Prenons donc cet accord parfait, *sol si ré sol*, et voyons en quel lieu de cet accord, que je ne suppose encore dans aucun ton, nous pourrions placer une *dissonance*, c'est-à-dire une seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il est possible. Sur le *la* entre le *sol* et le *si*, elle feroit une seconde avec l'un et avec l'autre, et par conséquent dissoneroit doublement. Il en seroit de même entre le *si* et le *ré*, comme entre tout intervalle de tierce : reste l'intervalle de quarte entre le *ré* et le *sol*. Ici l'on peut introduire un son de deux manières : 1° on peut ajouter la note *fa*, qui fera seconde avec le *sol* et tierce avec le *ré;* 2° ou la note *mi*, qui fera seconde avec le *ré* et tierce avec le *sol*. Il est évident qu'on aura de chacune de ces deux manières la *dissonance* la moins dure qu'on puisse trouver; car elle ne dissonera qu'avec un seul son, et elle engendrera une nouvelle tierce, qui, aussi bien que les précédentes, contribuera à la douceur de l'accord total. D'un côté nous aurons l'accord de septième, et de l'autre celui de sixte ajoutée, les deux seuls accords dissonans admis dans le système de la basse fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *dissonance*, il faut la résoudre : vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter ensuite plus agréablement. Voilà deux sons joints : d'un côté la quinte et la sixte, de l'autre la septième et l'octave : tant qu'ils feront ainsi la seconde, ils resteront dissonans; mais que les parties qui les font entendre s'éloignent d'un degré, que l'une monte et que l'autre descende diatoniquement, votre seconde de part et d'autre sera devenue une tierce; c'est-à dire une des plus agréables consonnances. Ainsi après *sol fa* vous aurez *sol mi* ou *fa la;* et après *ré mi*, *mi ut* ou *ré fa :* c'est ce qu'on appelle sauver la *dissonance*.

Reste à déterminer lequel des deux sons joints doit monter ou descendre, et lequel doit rester en place; mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la quinte ou l'octave restent comme cordes principales, que la sixte monte et que la septième descende, comme sons accessoires, comme *dissonances*. De plus, si, des deux sons joints, c'est à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* descendra encore sur le *mi* après la septième, et le *mi* de l'accord de sixte ajoutée montera sur le *fa;* car il n'y a point d'autre marche plus courte pour sauver la *dissonance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le son fondamental relativement au mouvement assigné à la *dissonance*. Puisque l'un des deux sons joints reste en place, il doit faire liaison dans l'accord suivant. L'intervalle que doit former la base fondamentale en quittant l'accord doit donc être déterminé sur ces deux conditions : 1° que l'octave du son fondamental précédent puisse rester en place après l'accord de septième, la quinte après l'accord de sixte ajoutée; 2° que le son sur lequel se résout la *dissonance* soit un des harmoniques de celui auquel passe la basse fondamentale. Or le meilleur mouvement de la basse étant par intervalles de quinte, si elle descend de quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de quinte dans le second, toutes les condi-

tions seront parfaitement remplies, comme il est évident par la seule inspection de l'exemple (pl. II, fig. 1).

De là on tire un moyen de connoître à quelle corde du ton chacun de ces deux accords convient le mieux. Quelles sont dans chaque ton les deux cordes les plus essentielles? c'est la tonique et la dominante. Comment la basse peut-elle marcher en descendant de quinte sur deux cordes essentielles du ton? c'est en passant de la dominante à la tonique : donc la dominante est la corde à laquelle convient le mieux l'accord de septième. Comment la basse en montant de quinte peut-elle marcher sur deux cordes essentielles du ton? c'est en passant de la tonique à la dominante : donc la tonique est la corde à laquelle convient l'accord de sixte ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un dièse au *fa* de l'accord qui suit celui-là; car le *ré*, étant dominante tonique, doit porter la tierce majeure. La basse peut avoir d'autres marches; mais ce sont là les plus parfaites, et les deux principales cadences. (Voy. *Cadence*.)

Si l'on compare ces deux *dissonances* avec le son fondamental, on trouve que celle qui descend est une septième mineure, et celle qui monte une sixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle règle que les *dissonances* majeures doivent monter et les mineures descendre; car en général un intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, et un intervalle mineur en descendant, et en général aussi, dans les marches diatoniques, les moindres intervalles sont à préférer.

Quand l'accord de septième porte tierce majeure, cette tierce fait avec la septième une autre *dissonance*, qui est la fausse quinte, ou, par renversement, le triton. Cette tierce, vis-à-vis de la septième, s'appelle encore *dissonance* majeure, et il lui est prescrit de monter, mais c'est en qualité de note sensible; et sans la seconde, cette prétendue dissonance n'existeroit point ou ne seroit point traitée comme telle.

Une observation qu'il ne faut pas oublier est que les deux seules notes de l'échelle qui ne se trouvent point dans les harmoniques des deux cordes principales *ut* et *sol* sont principalement celles qui s'y trouvent introduites par la *dissonance*, et achèvent par ce moyen la gamme diatonique, qui sans cela seroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* et le *la*, quoique étrangers au mode, se trouvent dans son échelle, et pourquoi leur intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *dissonances*, savoir, la sixte majeure et la septième mineure, ne diffèrent que d'un semi-ton, et différeroient encore moins si les intervalles étoient bien justes. A l'aide de cette observation l'on peut tirer du principe de la résonnance une origine très-approchée de l'une et de l'autre, comme je vais le montrer.

Les harmoniques qui accompagnent un son quelconque ne se bornent pas à ceux qui composent l'accord parfait : il y en a une infinité d'autres moins sensibles à mesure qu'ils deviennent plus aigus et leurs rapports plus composés, et ces rapports sont exprimés par la série naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$, etc. Les six premiers termes de cette

série donnent les sons qui composent l'accord parfait et ses répliques; le septième en est exclu : cependant ce septième terme entre comme eux dans la résonnance totale du son générateur, quoique moins sensiblement; mais il n'y entre point comme consonnance; il y entre donc comme *dissonance*, et cette *dissonance* est donnée par la nature. Reste à voir son rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport est intermédiaire entre l'un et l'autre, et fort rapproché de tous deux; car le rapport de la sixte majeure est $\frac{3}{5}$, et celui de la septième mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes sont $\frac{48}{80}$ et $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$ rapproché au simple par ses octaves est $\frac{4}{7}$, et ce rapport réduit au même terme avec les précédens se trouve intermédiaire entre les deux de cette manière $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$, où l'on voit que ce rapport moyen ne diffère de la sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$ ou à peu près deux comma, et de la septième mineure que d'un $\frac{1}{112}$, qui est beaucoup moins qu'un comma. Pour employer les mêmes sons dans le genre diatonique et dans divers modes, il a fallu les altérer, mais cette altération n'est pas assez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *dissonances*, la septième et la sixte ajoutée, donne le moyen de lier une suite d'harmonie en la faisant monter ou descendre à volonté par l'entrelacement des *dissonances*.

Je ne parle point de la préparation de la *dissonance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une règle générale que parce que ce n'en est pas ici le lieu. (Voy. *Préparer*.) A l'égard des *dissonances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la septième diminuée, accord singulier dont j'aurai occasion de parler au mot *Enharmonique*.

Quoique cette manière de concevoir la *dissonance* en donne une idée assez nette, comme cette idée n'est point tirée du fond de l'harmonie, mais de certaines convenances entre les parties, je suis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, et je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit jusqu'ici raisonné si mal sur la *dissonance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini est le premier, et jusqu'à présent le seul qui ait déduit une théorie des *dissonances* des vrais principes de l'harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions, je renvoie là-dessus au mot *Système*, où j'ai fait l'exposition du sien. Je m'abstiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la nature; mais je dois remarquer au moins que les principes de cet auteur paroissent avoir dans leurs conséquences cette universalité et cette connexion qu'on ne trouve guère que dans ceux qui mènent à la vérité.

Encore une observation avant de finir cet article. Tout intervalle commensurable est réellement consonnant; il n'y a de vraiment dissonans que ceux dont les rapports sont irrationnels; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puisse assigner aucun son fondamental commun. Mais passé le point où les harmoniques naturels sont encore sen-

sibles, cette consonnance des intervalles commensurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces intervalles font bien partie du système harmonique, puisqu'ils sont dans l'ordre de sa génération naturelle et se rapportent au son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme consonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les aperçoit point dans l'harmonie naturelle du corps sonore. D'ailleurs, plus l'intervalle se compose, plus il s'élève à l'aigu du son fondamental : ce qui se prouve par la génération réciproque du son fondamental et des intervalles supérieurs. (Voy. le système de M. Tartini.) Or, quand la distance du son fondamental au plus aigu de l'intervalle générateur ou engendré excède l'étendue du système musical ou appréciable, tout ce qui est au delà de cette étendue devant être censé nul, un tel intervalle n'a point de fondement sensible, et doit être rejeté de la pratique, ou seulement admis comme dissonant. Voilà non le système de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la nature, qu'au reste je n'entreprends pas d'expliquer

Dissonance majeure est celle qui se sauve en montant. Cette *dissonance* n'est telle que relativement à la *dissonance* mineure; car elle fait tierce ou sixte majeure sur le vrai son fondamental, et n'est autre que la note sensible dans un accord dominant, ou la sixte ajoutée dans son accord.

Dissonance mineure est celle qui se sauve en descendant; c'est toujours la *dissonance* proprement dite, c'est-à-dire la septième du vrai son fondamental.

La *dissonance majeure* est aussi celle qui se forme par un intervalle superflu, et la *dissonance mineure* est celle qui se forme par un intervalle diminué. Ces diverses acceptions viennent de ce que le mot même de *dissonance* est équivoque, et signifie quelquefois un intervalle et quelquefois un simple son.

DISSONANT, *partic.* Voy. *Dissoner*.

DISSONER, *v. n.* Il n'y a que les sons qui *dissonent*, et un son *dissone* quand il forme dissonance avec un autre son. On ne dit pas qu'un intervalle *dissone*, on dit qu'il est dissonant.

DITHYRAMBE, *s. m.* Sorte de chanson grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle se chantoit sur le mode phrygien, et se sentoit du feu et de la gaieté qu'inspire le dieu auquel elle étoit consacrée. Il ne faut pas demander si nos littérateurs modernes, toujours sages et compassés, se sont récriés sur la fougue et le désordre des *dithyrambes*. C'est fort mal fait sans doute de s'enivrer, surtout en l'honneur de la divinité; mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même que de n'avoir que ce sot bon sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin.

DITON, *s. m.* C'est, dans la musique grecque, un intervalle composé de deux tons, c'est-à-dire une tierce majeure. (Voy. *Intervalle*, *Tierce*.)

DIVERTISSEMENT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne à certains recueils de danses et de chansons qu'il est de règle à Paris d'insérer dans chaque acte d'un opéra, soit ballet soit tragédie; *divertissement* importun

dont l'auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, et que les acteurs assis et les spectateurs debout ont la patience de voir et d'entendre.

Dix-huitième, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-sept degrés conjoints, et par conséquent dix-huit sons diatoniques, en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la quarte. (Voy. *Quarte.*)

Dixième, *s. f.* Intervalle qui comprend neuf degrés conjoints, et par conséquent dix sons diatoniques, en comptant les deux qui le forment. C'est l'octave de la tierce ou la tierce de l'octave: et la *dixième* est majeure ou mineure, comme l'intervalle simple dont elle est la réplique. (Voy. *Tierce.*)

Dix-neuvième, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-huit degrés conjoints, et par conséquent dix-neuf sons diatoniques, en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la quinte. (Voy. *Quinte.*)

Dix-septième, *s. f.* Intervalle qui comprend seize degrés conjoints, et par conséquent dix-sept sons diatoniques, en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la tierce; et la dix-septième est majeure ou mineure comme elle.

Toute corde sonore rend avec le son principal celui de sa *dix-septième* majeure, plutôt que celui de sa tierce simple ou de sa dixième, parce que cette dix-septième est produite par une aliquote de la corde entière, savoir, la cinquième partie; au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la dixième, ne sont pas une aliquote de cette même corde. (Voy. *Son*, *Intervalle*, *Harmonie.*)

Do. Syllabe que les Italiens substituent en solfiant à celle d'*ut*, dont ils trouvent le son trop sourd. Le même motif a fait entreprendre à plusieurs personnes, et entre autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les syllabes de notre gamme, mais l'ancien usage a toujours prévalu parmi nous. C'est peut-être un avantage; il est bon de s'accoutumer à solfier par des syllabes sourdes, quand on n'en a guère de plus sonores à leur substituer dans le chant.

Dodécacorde. C'est le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de sa composition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux tons aux huit usités de son temps, et qui restent encore aujourd'hui dans le chant ecclésiastique romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze modes d'Aristoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B Doni, dans son *Traité des genres et des modes.*

Doigter, *v. n.* C'est faire marcher d'une manière convenable et régulière les doigts sur quelque instrument, et principalement sur l'orgue ou le clavecin, pour en jouer le plus facilement et le plus nettement qu'il est possible.

Sur les instrumens à manche, tels que le violon et le violoncelle, la plus grande règle du *doigter* consiste dans les diverses positions de la main gauche sur le manche; c'est par là que les mêmes passages peuvent devenir faciles ou difficiles, selon les positions et selon les cordes sur lesquelles on peut prendre ces passages; c'est quand un symphoniste est parvenu à passer rapidement, avec justesse et précision, par

toutes ces différentes positions, qu'on dit qu'il possède bien son manche. (Voy. ***Position.***)

Sur l'orgue ou le clavecin, le *doigter* est autre chose. Il y a deux manières de jouer sur ces instrumens; savoir, l'accompagnement et les pièces. Pour jouer des pièces, on a égard à la facilité de l'exécution et à la bonne grâce de la main. Comme il y a un nombre excessif de passages possibles dont la plupart demandent une manière particulière de faire marcher les doigts, et que d'ailleurs chaque pays et chaque maître a sa règle, il faudroit sur cette partie des détails que cet ouvrage ne comporte pas, et sur lesquels l'habitude et la commodité tiennent lieu de règles, quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont : 1° de placer les deux mains sur le clavier, de manière qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le clavier, et principalement sur les touches blanches, donneroient aux bras une situation contrainte et de mauvaise grâce. Il faut observer aussi que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même sur les touches, ce qui dépend de la hauteur du siége. 2° De tenir le poignet à peu près à la hauteur du clavier, c'est-à-dire au niveau du coude; les doigts écartés de la largeur des touches, et un peu recourbés sur elles, pour être prêts à tomber sur des touches différentes. 3° De ne point porter successivement le même doigt sur deux touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces observations les règles suivantes, que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent maître de clavecin, et qui possède surtout la perfection du *doigter*.

Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger et régulier.

Le mouvement des doigts se prend à leur racine, c'est-à-dire à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts soient courbés naturellement, et que chaque doigt ait son mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent sur les touches, et non qu'ils les frappent, et de plus, qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant, c'est-à-dire qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulièrement le jeu françois.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, et à passer tel autre doigt par-dessus le pouce. Cette manière est excellente, surtout quand il se rencontre des dièses ou des bémols; alors faites en sorte que le pouce se trouve sur la touche qui précède le dièse ou le bémol, ou placez-le immédiatement après : par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de suite que vous aurez de notes à faire.

Évitez autant qu'il se pourra de toucher du pouce ou du cinquième doigt une touche blanche, surtout dans les roulemens de vitesse.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains, dont

les doigts se succèdent pour lors consécutivement. Dans ces roulemens les mains passent l'une sur l'autre; mais il faut observer que le son de la première touche sur laquelle passe une des mains soit aussi lié au son précédent que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de musique harmonieux et lié, il est bon de s'accoutumer à substituer un doigt à la place d'un autre sans relever la touche : cette manière donne des facilités pour l'exécution et prolonge la durée des sons.

Pour l'accompagnement, le *doigter* de la main gauche est le même que pour les pièces, parce qu'il faut toujours que cette mair joue lés basses qu'on doit accompagner : ainsi les règles de M. Duphli y servent également pour cette partie, excepté dans les occasions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'octave, qu'on embrasse du pouce et du petit doigt; car alors, au lieu de *doigter*, la main entière se transporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, son *doigter* consiste dans l'arrangement des doigts et dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les accords et leur succession : de sorte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie possède l'art de l'accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette mécanique dans sa *Dissertation sur l'accompagnement*, et je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette dissertation qui regarde le *doigter*.

Tout accord peut s'arranger par tierces. L'accord parfait, c'est-à-dire l'accord d'une tonique, ainsi arrangé sur le clavier, est formé par trois touches qui doivent être frappées du second, du quatrième et du cinquième doigt. Dans cette situation, c'est le doigt le plus bas, c'est-à-dire le second, qui touche la tonique; dans les deux autres faces, il se trouve toujours un doigt au moins au-dessous de cette même tonique : il faut le placer à la quarte. Quant au troisième doigt, qui se trouve au-dessus ou au-dessous des deux autres, il faut le placer à tierce de son voisin.

Une règle générale pour la succession des accords est qu'il doit y avoir liaison entre eux, c'est-à-dire que quelqu'un des sons de l'accord précédent doit être prolongé sur l'accord suivant et entrer dans son harmonie. C'est de cette règle que se tire toute la mécanique du *doigter*.

Puisque, pour passer régulièrement d'un accord à un autre, il faut que quelque doigt reste en place, il est évident qu'il n'y a que quatre manières de succession régulière entre deux accords parfaits; savoir, la basse fondamentale montant ou descendant de tierce ou de quinte.

Quand la basse procède par tierces, deux doigts restent en place, en montant, ceux qui formoient la tierce et la quinte restent pour former l'octave et la tierce, tandis que celui qui formoit l'octave descend sur la quinte; en descendant, les doigts qui formoient l'octave et la tierce restent pour former la tierce et la quinte, tandis que celui qui faisoit la quinte monte sur l'octave.

Quand la basse procède par quintes, un doigt seul reste en place, et les deux autres marchent; en montant, c'est la quinte qui reste pour

faire l'octave, tandis que l'octave et la tierce descendent sur la tierce et sur la quinte; en descendant, l'octave reste pour faire la quinte, tandis que la tierce et la quinte montent sur l'octave et sur la tierce. Dans toutes ces successions, les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainsi sur divers endroits du clavier, on se familiarise bientôt au jeu des doigts sur chacune de ces marches, et les suites d'accords parfaits ne peuvent plus embarrasser.

Pour les dissonances, il faut d'abord remarquer que tout accord dissonant complet occupe les quatre doigts, lesquels peuvent être arrangés tous par tierces, ou trois par tierces, et l'autre joint à quelqu'un des premiers faisant avec lui un intervalle de seconde. Dans le premier cas, c'est le plus bas des doigts, c'est-à-dire l'index, qui sonne le son fondamental de l'accord; dans le second cas, c'est le supérieur des deux doigts joints. Sur cette observation l'on connoît aisément le doigt qui fait la dissonance, et qui par conséquent doit descendre pour la sauver.

Selon les différens accords consonnans ou dissonans qui suivent un accord dissonant, il faut faire descendre un doigt seul, ou deux, ou trois. A la suite d'un accord dissonant, l'accord parfait qui le sauve se trouve aisément sous les doigts. Dans une suite d'accords dissonans, quand un doigt seul descend, comme dans la cadence interrompue, c'est toujours celui qui a fait la dissonance, c'est-à-dire l'inférieur des deux joints, ou le supérieur de tous, s'ils sont arrangés par tierces. Faut-il faire descendre deux doigts, comme dans la cadence parfaite, ajoutez à celui dont je viens de parler son voisin au-dessous, et s'il n'en a point, le supérieur de tous : ce sont les deux doigts qui doivent descendre. Faut-il en faire descendre trois, comme dans la cadence rompue, conservez le fondamental sur sa touche, et faites descendre les trois autres.

La suite de toutes ces différentes successions bien étudiée vous montre le jeu des doigts dans toutes les phrases possibles; et comme c'est des cadences parfaites que se tire la succession la plus commune des phrases harmoniques, c'est aussi à celles-là qu'il faut s'exercer davantage; on y trouvera toujours deux doigts marchant et s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut descendent sur un accord où les deux inférieurs restent en place, dans l'accord suivant les deux supérieurs restent, et les deux inférieurs descendent à leur tour; ou bien ce sont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une succession harmonique ascendante par dissonances, à la faveur de la sixte ajoutée : mais cette succession, moins commune que celle dont je viens de parler, est plus difficile à ménager, moins prolongée, et les accords se remplissent rarement de tous leurs sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ses règles; et en supposant un entrelacement de cadences imparfaites, on y trouveroit toujours ou les quatre doigts par tierces ou deux doigts joints : dans le premier cas, ce seroit aux deux inférieurs à monter,

et ensuite aux deux supérieurs alternativement; dans le second, le supérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui est au-dessus de lui, et, s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, etc.

On n'imagine pas jusqu'à quel point l'étude du *doigter*, prise de cette manière, peut faciliter la pratique de l'accompagnement. Après un peu d'exercice, les doigts prennent insensiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes; ils préviennent l'esprit, et accompagnent avec une facilité qui a de quoi surprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'est pas sans inconvénient : car, sans parler des octaves et des quintes de suite qu'on y rencontre à tout moment, il résulte de tout ce remplissage une harmonie brute et dure dont l'oreille est étrangement choquée, surtout dans les accords par supposition.

Les maîtres enseignent d'autres manières de *doigter*, fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions, mais par lesquelles, retranchant des sons, on gêne moins la main par trop d'extension, l'on évite les octaves et les quintes de suite, et l'on rend une harmonie non pas aussi pleine, mais plus pure et plus agréable.

DOLCE. Voy. *D*.

DOMINANT, *adj.* Accord *dominant* ou sensible est celui qui se pratique sur la dominante du ton, et qui annonce la cadence parfaite. Tout accord parfait majeur devient *dominant* sitôt qu'on lui ajoute la septième mineure.

DOMINANTE, *s. f.* C'est des trois notes essentielles du ton celle qui est une quinte au-dessus de la tonique. La tonique et la *dominante* déterminent le ton; elles y sont chacune la fondamentale d'un accord particulier; au lieu que la médiante, qui constitue le mode, n'a point d'accord à elle, et fait seulement partie de celui de la tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *dominante* à toute note qui porte un accord de septième, et distingue celle qui porte l'accord sensible par le nom de *dominante tonique;* mais, à cause de la longueur du mot, cette addition n'est pas adoptée des artistes; ils continuent d'appeler simplement *dominante* la quinte de la tonique : et ils n'appellent pas *dominantes*, mais *fondamentales*, les autres notes portant accord de septième; ce qui suffit pour s'expliquer, et prévient la confusion.

Dominante, dans le plain-chant, est la note que l'on rebat le plus souvent, à quelque degré que l'on soit de la tonique. Il y a dans le plain-chant *dominante* et *tonique*, mais point de médiante.

DORIEN, *adj.* Le mode *dorien* étoit un des plus anciens de la musique des Grecs, et c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appelés authentiques.

Le caractère de ce mode étoit grave et sérieux, mais d'une gravité tempérée; ce qui le rendoit propre pour la guerre et pour les sujets de religion.

Platon regarde la majesté du mode *dorien* comme très-propre a conserver les bonnes mœurs; et c'est pour cela qu'il en permet l'usage dans sa République.

Il s'appeloit *dorien* parce que c'étoit chez les peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en usage. On attribue l'invention de ce mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muses et d'être vaincu, fut privé par elles de la lyre et des yeux.

DOUBLE, *adj.* Intervalles *doubles* ou *redoublés* sont tous ceux qui excèdent l'étendue de l'octave. En ce sens, la dixième est *double* de la tierce, et la douzième *double* de la quinte. Quelques-uns donnent aussi le nom d'intervalles *doubles* à ceux qui sont composés de deux intervalles égaux, comme la fausse quinte qui est composée de deux tierces mineures.

DOUBLE, *s. m.* On appelle *doubles* des airs d'un chant simple en lui-même, qu'on figure et qu'on double par l'addition de plusieurs notes qui varient et ornent le chant sans le gâter : c'est ce que les Italiens appellent *variazioni*. (Voy. *Variations.*)

Il y a cette différence des *doubles* aux broderies ou fleurtis, que ceux-ci sont à la liberté du musicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît pour reprendre le simple. Mais le *double* ne se quitte point, et sitôt qu'on l'a commencé, il faut le poursuivre jusqu'à la fin de l'air.

Double est encore un mot employé à l'Opéra de Paris pour désigner les acteurs en sous-ordre qui remplacent les premiers acteurs dans les rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorsqu'un opéra est sur ses fins et qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un opéra en *doubles* pour concevoir ce que c'est qu'un tel spectacle, et quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zèle des bons citoyens françois bien pourvus d'oreilles à l'épreuve suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

DOUBLER, *v. a.* *Doubler* un air, c'est y faire des doubles; *doubler* un rôle, c'est y remplacer l'acteur principal. (Voy. *Double.*)

DOUBLE CORDE, *s. f.* Manière de jeu sur le violon, laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois faisant deux parties différentes. *La* double corde *fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très-juste sur la* double corde.

DOUBLE CROCHE, *s. f.* Note de musique qui ne vaut que le quart d'une noire, ou la moitié d'une croche. Il faut par conséquent seize *doubles croches* pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. (Voy. *Mesure*, *Valeur des notes.*)

On peut voir la figure de la *double croche* liée ou détachée dans la figure 2 de la planche VII. Elle s'appelle *double croche* à cause du double crochet qu'elle porte à sa queue, et qu'il faut pourtant bien distinguer du double crochet proprement dit, qui fait le sujet de l'article suivant.

DOUBLE CROCHET, *s. m.* Signe d'abréviation qui marque la division des notes en doubles croches, comme le simple crochet marque leur division en croches simples. (Voy. *Crochet.* Voy. aussi la figure et l'effet du double crochet, fig. 1 de la planche VIII, à l'exemple B.)

DOUBLE EMPLOI, *s. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manières dont on peut considérer et traiter l'accord de sous-

dominante; savoir, comme accord fondamental de sixte ajoutée, ou comme accord de grande sixte, renversé d'un accord fondamental de septième. En effet, ces deux accords portent exactement les mêmes notes, se chiffrent de même, s'emploient sur les mêmes cordes du ton; de sorte que souvent on ne peut discerner celui que l'auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'accord suivant qui le sauve, et qui est différent dans l'un et dans l'autre cas.

Pour faire ce discernement, on considère le progrès diatonique des deux notes qui font la quinte et la sixte, et qui, formant entre elles un intervalle de seconde, sont l'une ou l'autre la dissonance de l'accord. Or ce progrès est déterminé par le mouvement de la basse. Si donc de ces deux notes la supérieure est dissonante, elle montera d'un degré dans l'accord suivant; l'inférieure restera en place, et l'accord sera une sixte ajoutée. Si c'est l'inférieure qui est dissonante, elle descendra dans l'accord suivant; la supérieure restera en place, et l'accord sera celui de grande sixte. (Voy. les deux cas du *double emploi*, pl. VIII, fig. 2.)

A l'egard du compositeur, l'usage qu'il peut faire du *double emploi* est de considérer l'accord qui le comporte sous une face pour y entrer, et sous l'autre pour en sortir; de sorte qu'y étant arrivé comme à un accord de sixte ajoutée, il le sauve comme un accord de grande sixte, et réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux usages du *double emploi* est de pouvoir porter la succession diatonique de la gamme jusqu'à l'octave sans changer de mode, du moins en montant; car en descendant on en change. On trouvera (pl. VIII, fig. 3) l'exemple de cette gamme et de sa basse fondamentale. Il est évident, selon le système de M. Rameau, que toute la succession harmonique qui en résulte est dans le même ton; car on n'y emploie à la rigueur que les trois accords, de la tonique, de la dominante, et de la sous-dominante, ce dernier donnant par le *double emploi* celui de septième de la seconde note, qui s'emploie sur la sixième.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ses *Élémens de musique* (p. 80), et qu'il répète dans l'*Encyclopédie* (art. *Double emploi*), savoir, que l'accord de septième *ré fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renversé de *fa la ut ré*, ne peut être suivi de l'accord *ut mi sol ut*, je ne puis être de son avis sur ce point.

La preuve qu'il en donne est que la dissonance *ut* du premier accord ne peut être sauvée dans le second; et cela est vrai, puisqu'elle reste en place : mais dans cet accord de septième *ré fa la ut*, renversé de cet accord *fa la ut ré* de sixte ajoutée, ce n'est point *ut*, mais *ré* qui est la dissonance; laquelle par conséquent doit être sauvée en montant sur *mi*, comme elle fait réellement dans l'accord suivant; tellement que cette marche est forcée dans la basse même, qui de *ré* ne pourroit sans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour sauver la dissonance.

M. d'Alembert fait voir ensuite que cet accord *ré fa la ut*, précédé et suivi de celui de la tonique, ne peut s'autoriser par le double emploi;

et cela est encore très-vrai, puisque cet accord, quoique chiffré d'un 7, n'est traité comme accord de septième ni quand on y entre ni quand on en sort, ou du moins qu'il n'est point nécessaire de le traiter comme tel, mais simplement comme un renversement de la sixte ajoutée, dont la dissonance est à la basse : sur quoi l'on ne doit pas oublier que cette dissonance ne se prépare jamais. Ainsi, quoique dans un tel passage il ne soit pas question du *double emploi*, que l'accord de septième n'y soit qu'apparent et impossible à sauver dans les règles, cela n'empêche pas que le passage ne soit bon et régulier, comme je viens de le prouver aux théoriciens, et comme je vais le prouver aux artistes par un exemple de ce passage, qui sûrement ne sera condamné d'aucun d'eux, ni justifié par aucune autre basse fondamentale que la mienne (Voy. pl. IX, fig. 1.)

J'avoue que ce renversement de l'accord de sixte ajoutée, qui transporte la dissonance à la basse, a été blâmé par M. Rameau; cet auteur, prenant pour fondamental l'accord de septième qui en résulte, a mieux aimé faire descendre diatoniquement la basse fondamentale, et sauver une septième par une autre septième, que d'expliquer cette septième par un renversement. J'avois relevé cette erreur et beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis longtemps avoient passé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ses *Élémens de musique;* de sorte que ce n'est pas son sentiment que j'attaque, c'est le mien que je défends.

Au reste, on ne sauroit user avec trop de réserve du *double emploi*, et les plus grands maîtres sont les plus sobres à s'en servir.

Double fugue, *s. f.* On fait une *double fugue*, lorsqu'à la suite d'une fugue déjà annoncée on annonce une autre fugue d'un dessin tout différent; et il faut que cette seconde fugue ait sa réponse et ses rentrées ainsi que la première, ce qui ne peut guère se pratiquer qu'à quatre parties. (Voy. *Fugue.*) On peut avec plus de parties faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes fugues; mais la confusion est toujours à craindre, et c'est alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, observer, autant qu'il est possible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; surtout la première fois, que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, et que, si elles ne peuvent être entendues ensemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles sont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres : ce sont les semelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes coureurs, pour les faire courir plus légèrement quand ils en sont délivrés.

Double octave, *s. f.* Intervalle composé de deux octaves, qu'on appelle autrement *quinzième*, et que les Grecs appeloient *disdiapason.*

La *double octave* est en raison doublée de l'octave simple, et c'est le seul intervalle qui ne change pas de nom en se composant avec lui-même.

Double triple. Ancien nom de la triple de blanches ou de la mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois temps, et contient une

blanche pour chaque temps. Cette mesure n'est plus en usage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

Doux, *adj. pris adverbialement.* Ce mot en musique est opposé à *fort*, et s'écrit au-dessus des portées pour la musique françoise, et au-dessous pour l'italienne, dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer et radoucir l'éclat et la véhémence du son, comme dans les échos et dans les parties d'accompagnement. Les Italiens écrivent *dolce*, et plus communément *piano*, dans le même sens; mais leurs puristes en musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, et que c'est par abus que plusieurs auteurs les emploient comme tels. Ils disent que *piano* signifie simplement une modération de son, une diminution de bruit, mais que *dolce* indique, outre cela, une manière de jouer *più soave*, plus douce, plus liée, et répondant à peu près au mot *louré* des François.

Le *doux* a trois nuances qu'il faut bien distinguer: savoir, le *demi-jeu*, le *doux*, et le *très-doux.* Quelque voisines que paroissent être ces trois nuances, un orchestre entendu les rend très-sensibles et très-distinctes.

Douzième, *s. f.* Intervalle composé de onze degrés conjoints, c'est-à-dire de douze sons diatoniques en comptant les deux extrêmes : c'est l'octave de la quinte. (Voy. *Quinte.*)

Toute corde sonore rend avec le son principal celui de la *douzième* plutôt que celui de la quinte, parce que cette *douzième* est produite par une aliquote de la corde entière qui est le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la quinte, ne sont pas une aliquote de cette même corde.

Dramatique, *adj.* Cette épithète se donne à la musique imitative, propre aux pièces de théâtre qui se chantent, comme les opéras. On l'appelle aussi musique lyrique. (Voy. *Imitation.*)

Duo, *s. m.* Ce nom se donne en général à toute musique à deux parties; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *duo* une musique à deux voix, quoiqu'il y ait une troisième partie pour la basse continue, et d'autres pour la symphonie. En un mot, pour constituer un *duo*, il faut deux parties principales entre lesquelles le chant soit également distribué.

Les règles du *duo*, et en général de la musique à deux parties, sont les plus rigoureuses pour l'harmonie : on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de parties; car tel passage ou tel accord, qui plaît à la faveur d'un troisième ou d'un quatrième son, sans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs on ne seroit pas pardonnable de mal choisir, n'ayant que deux sons à prendre dans chaque accord. Ces règles étoient encore bien plus sévères autrefois: mais on s'est relâché sur tout cela dans ces derniers temps où tout le monde s'est mis à composer

On peut envisager le *duo* sous deux aspects, savoir : simplement comme un chant à deux parties, tel, par exemple, que le premier ver-

set du *Stabat* de Pergolèse, *duo* le plus parfait et le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun musicien; ou comme partie de la musique imitative et théâtrale, tels que sont les *duos* des scènes d'opéra. Dans l'un et dans l'autre cas, le *duo* est de toutes les sortes de musique celle qui demande le plus de goût, de choix, et la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de mélodie. On me permettra de faire ici quelques observations sur le *duo* dramatique, dont les difficultés particulières se joignent à celles qui sont communes à tous les *duos*.

L'auteur [1] de la *Lettre sur l'opéra d'Omphale* a sensément remarqué que les *duos* sont hors de la nature dans la musique imitative; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre; et quand cette supposition pourroit s'admettre en certain cas, ce ne seroit pas du moins dans la tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Il n'y a donc que les transports d'une passion violente qui puissent porter deux interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois; et même, en pareil cas, il est très-ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de manière à faire une suite chacun de leur côté.

Le premier moyen de sauver cette absurdité est donc de ne placer les *duos* que dans des situations vives et touchantes, où l'agitation des interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux spectateurs et à eux-mêmes ces bienséances théâtrales qui renforcent l'illusion dans les scènes froides, et la détruisent dans la chaleur des passions. Le second moyen est de traiter le plus qu'il est possible le *duo* en dialogue. Ce dialogue ne doit pas être phrasé, et divisé en grandes périodes comme celui du récitatif, mais formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives et courtes, qui donnent occasion à la mélodie de passer alternativement et rapidement d'une partie à l'autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir. Une troisième attention est de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes, mais seulement celles qui sont susceptibles de la mélodie douce et un peu contrastée convenable au *duo*, pour en rendre le chant accentué et l'harmonie agréable. La fureur, l'emportement, marchent trop vite; on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, et le *duo* ne fait point effet. D'ailleurs ce retour perpétuel d'injures, d'insultes, conviendroit mieux à des bouviers qu'à des héros, et cela ressemble tout à fait aux fanfaronnades de gens qui veulent se faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux, d'*appas*, de *chaînes*, de *flammes*, jargon plat et froid que la passion ne connut jamais, et dont la bonne musique n'a pas plus besoin que la bonne poésie. L'instant d'une séparation, celui où l'un des deux amans va à la mort ou dans les bras d'un autre, le retour sincère d'un infidèle, le touchant combat d'une mère

1. Grimm. (Éd.)

et d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laisse pas de verser des larmes délicieuses : voilà les vrais sujets qu'il faut traiter en *duo* avec cette simplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les théâtres lyriques savent combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement et d'émotion dans tout un spectacle. Mais sitôt qu'un trait d'esprit ou un tour phrasé se laisse apercevoir, à l'instant le charme est détruit, et il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des observations qui regardent le poëte. A l'égard du musicien, c'est à lui de trouver un chant convenable au sujet, et distribué de telle sorte que, chacun des interlocuteurs parlant à son tour, toute la suite du dialogue ne forme qu'une mélodie, qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre, sans cesser d'être une et sans enjamber. Les *duos* qui font le plus d'effet sont ceux des voix égales, parce que l'harmonie en est plus rapprochée; et entre les voix égales celles qui font le plus d'effet sont les dessus, parce que leur diapason plus aigu se rend plus distinct, et que le son en est plus touchant. Aussi les *duos* de cette espèce sont-ils les seuls employés par les Italiens dans leurs tragédies; et je ne doute pas que l'usage des castrati dans les rôles d'hommes ne soit dû en partie à cette observation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les voix, et unité dans la mélodie, ce n'est pas à dire que les deux parties doivent être exactement semblables dans leur tour de chant; car outre la diversité des styles qui leur convient, il est très-rare que la situation des deux acteurs soit si parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs sentimens de la même manière : ainsi le musicien doit varier leur accent, et donner à chacun des deux le caractère qui peint le mieux l'état de son âme, surtout dans le récit alternatif.

Quand on joint ensemble les deux parties (ce qui doit se faire rarement et durer peu), il faut trouver un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes, dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire de la première. (Voy. *Unité de mélodie.*) Il faut garder la dureté des dissonances, les sons perçans et renforcés, le *fortissimo* de l'orchestre, pour des instans de désordre et de transports où les acteurs, semblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'âme de tout spectateur sensible, et lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie sobrement ménagée : mais ces instans doivent être rares, courts, et amenés avec art. Il faut, par une musique douce et affectueuse, avoir déjà disposé l'oreille et le cœur à l'émotion, pour que l'une et l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens, et il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse : car quand l'agitation est trop forte elle ne peut durer, et tout ce qui est au delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre partout assez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple sur lequel le lecteur comparant mes idées pourra les concevoir plus aisément : il est tiré de l'*Olympiade* de M. Metastasio : les curieux feront

bien de chercher dans la musique du même opéra, par Pergolèse, comment ce premier musicien de son temps et du nôtre a traité ce *duo* dont voici le sujet.

Mégaclès, s'étant engagé à combattre pour son ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Aristée, retrouve dans cette même Aristée la maîtresse qu'il adore. Charmée du combat qu'il va soutenir et qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet les choses les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement, mais avec le désespoir secret de ne pouvoir retirer sa parole, ni se dispenser de faire, aux dépens de tout son bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Aristée, alarmée de la douleur qu'elle lit dans ses yeux et que confirment ses discours équivoques et interrompus, lui témoigne son inquiétude; et Mégaclès, ne pouvant plus supporter à la fois son désespoir et le trouble de sa maîtresse, part sans s'expliquer, et la laisse en proie aux plus vives craintes. C'est dans cette situation qu'ils chantent le *duo* suivant.

MÉGACLÈS.
Mia vita.... addio.
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.
Perchè così mi dici
Anima mia, perchè?

MÉGACLÈS.
Taci, bell' idol mio.

ARISTÉE.
Parla, mio dolce amor.

(*Ensemble.*) {
MÉGACLÈS.
Ah! che parlando,
ARISTÉE.
Ah! che tacendo,
} oh Dio!
Tu mi traffigi il cor!

(*A part.*)
Veggio languir chi adoro,
Ne intendo il suo languir!

MÉGACLÈS, *à part.*
Di gelosia mi moro,
E non lo posso dir!

TOUS DEUX, *ensemble.*
Chi mai provò di questo
Affanno più funesto,
Più barbaro dolor?

Bien que tout ce dialogue semble n'être qu'une suite de la scène, ce qui le rassemble en un seul *duo*, c'est l'unité de dessin par laquelle le musicien en réunit toutes les parties, selon l'intention du poëte.

A l'égard des *duos* bouffons qu'on emploie dans les intermèdes et autres opéras-comiques, ils ne sont pas communément à voix égales,

mais entre basse et dessus. S'ils n'ont pas le pathétique des *duos* tragiques, en revanche ils sont susceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens et de caractères plus marqués. Toute la gentillesse de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux, tout le contraste des sottises de notre sexe et de la ruse de l'autre, enfin toutes les idées accessoires dont le sujet est susceptible; ces choses peuvent concourir toutes à jeter de l'agrément et de l'intérêt dans ces *duos*, dont les règles sont d'ailleurs les mêmes que des précédens en ce qui regarde le dialogue et l'unité de mélodie. Pour trouver un *duo* comique parfait à mon gré dans toutes ses parties, je ne quitterai point l'auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples; mais je citerai le premier *duo* de *la Serva Padrona*, *Lo conosco a que gl' occhietti*, etc., et je le citerai hardiment comme un modèle de chant agréable, d'unité de mélodie, d'harmonie simple, brillante et pure, d'accent, de dialogue et de goût, auquel rien ne peut manquer, quand il sera bien rendu, que des auditeurs qui sachent l'entendre et l'estimer ce qu'il vaut.

Duplication, *s. f.* Terme de plain-chant. L'intonation par *duplication* se fait par une sorte de périélèse, en doublant la pénultième note du mot qui termine l'intonation : ce qui n'a lieu que lorsque cette pénultième note est immédiatement au-dessous de la dernière. Alors la *duplication* sert à la marquer davantage, en manière de note sensible.

Dur, *adj.* On appelle ainsi tout ce qui blesse l'oreille par son âpreté. Il y a des voix *dures* et glapissantes, des instrumens aigres et *durs*, des compositions *dures*. La *dureté* du bécarre lui fit donner autrefois le nom de B *dur*. Il y a des intervalles *durs* dans la mélodie; tel est le progrès diatonique des trois tons, soit en montant, soit en descendant, et telles sont en général toutes les fausses relations. Il y a dans l'harmonie des accords *durs*, tels que sont le triton, la quinte superflue, et en général toutes les dissonances majeures. La *dureté* prodiguée révolte l'oreille et rend une musique désagréable; mais, ménagée avec art, elle sert au clair-obscur, et ajoute à l'expression.

E

E *si mi*, E *la mi*, ou simplement E. Troisième son de la gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement *mi*. (Voy. *Gamme*.)

Ecbolé, ou *élévation*. C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération du genre enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de cinq dièses au-dessus de son accord ordinaire.

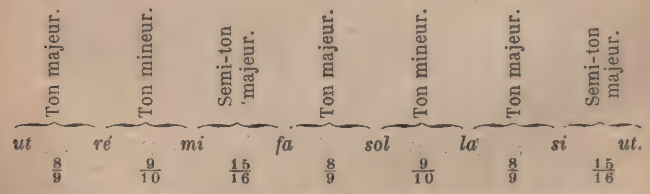
Échelle, *s. f.* C'est le nom qu'on a donné à la succession diatonique des sept notes, *ut ré mi fa sol la si*, de la gamme notée, parce que ces notes se trouvent rangées en manière d'échelons sur les portées de notre musique.

Cette énumération de tous les sons diatoniques de notre système, rangés par ordre, que nous appelons *échelle*, les Grecs, dans le leur, l'appeloient tétracorde, parce qu'en effet leur *échelle* n'étoit composée

que de quatre sons qu'ils répétoient de tétracorde en tétracorde, comme nous faisons d'octave en octave. (Voy. *Tétracorde.*)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les tétracordes des anciens en un heptacorde ou système des sept notes, au bout desquelles commençant une autre octave, on trouve des sons semblables répétés dans le même ordre. Cette découverte est très-belle; et il semblera singulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'octave, aient cru, malgré cela, devoir rester attachés à leurs tétracordes. Grégoire exprima ces sept notes avec les sept premières lettres de l'alphabet latin. Gui Arétin donna des noms aux six premières; mais il négligea d'en donner un à la septième, qu'en France on a depuis appelée *si*, et qui n'a point encore d'autre nom que B *mi* chez la plupart des peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des tons et semi-tons dont l'*échelle* est composée soient des choses purement arbitraires, et qu'on eût pu par d'autres divisions tout aussi bonnes donner aux sons de cette *échelle* un ordre et des rapports différens. Notre système diatonique est le meilleur à certains égards, parce qu'il est engendré par les consonnances et par les différences qui sont entre elles. « Que l'on ait entendu plusieurs fois, dit M. Sauveur, l'accord de la quinte et celui de la quarte, on est porté naturellement à imaginer la différence qui est entre eux; elle s'unit et se lie avec eux dans notre esprit, et participe à leur agrément : voilà le ton majeur. Il en va de même du ton mineur, qui est la différence de la tierce mineure à la quarte, et du semi-ton majeur, qui est celle de la même quarte à la tierce majeure. » Or le ton majeur, le ton mineur, et le semi-ton majeur, voilà les degrés diatoniques dont notre *échelle* est composée selon les rapports suivans :



Pour faire la preuve de ce calcul, il faut composer tous les rapports compris entre deux termes consonnans, et l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la consonnance; et si l'on réunit tous les termes de l'*échelle*, on trouvera le rapport total en raison sous-double, c'est-à-dire comme 1 est à 2; ce qui est en effet le rapport exact des deux termes extrêmes, c'est-à-dire de l'*ut* à son octave.

L'*échelle* qu'on vient de voir est celle qu'on nomme naturelle ou diatonique; mais les modernes, divisant ses degrés en d'autres intervalles plus petits, en ont tiré une autre *échelle*, qu'ils ont appelée *échelle* semi-tonique ou chromatique, parce qu'elle procède par semi-tons.

Pour former cette *échelle* on n'a fait que partager en deux intervalles égaux, ou supposés tels, chacun des cinq tons entiers de l'octave, sans distinguer le ton majeur du ton mineur; ce qui, avec les deux semi-tons majeurs qui s'y trouvoient déjà, fait une succession de douze semi-tons sur treize sons consécutifs d'une octave à l'autre.

L'usage de cette *échelle* est de donner les moyens de moduler sur telle note qu'on veut choisir pour fondamentale, et de pouvoir non-seulement faire sur cette note un intervalle quelconque, mais y établir une *échelle* diatonique semblable à l'*échelle* diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'est contenté d'avoir pour tonique une note de la gamme prise à volonté, sans s'embarrasser si les sons par lesquels devoit passer la modulation étoient avec cette note et entre eux dans les rapports convenables, l'*échelle* semi-tonique étoit peu nécessaire; quelque *fa* dièse, quelque *si* bémol, composoient ce qu'on appeloit les *feintes* de la musique : c'étoient seulement deux touches à ajouter au clavier diatonique. Mais, depuis qu'on a cru sentir la nécessité d'établir entre les divers tons une similitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de transporter les mêmes chants et les mêmes intervalles plus haut ou plus bas, selon le ton que l'on choisissoit. L'*échelle* chromatique est donc devenue d'une nécessité indispensable; et c'est par son moyen qu'on porte un chant sur tel degré du clavier que l'on veut choisir, et qu'on le rend exactement sur cette nouvelle position, tel qu'il peut avoir été imaginé pour une autre.

Ces cinq sons ajoutés ne forment pas dans la musique de nouveaux degrés, mais ils se marquent tous sur le degré le plus voisin par un bémol si le degré est plus haut, par un dièse s'il est plus bas; et la note prend toujours le nom du degré sur lequel elle est placée. (Voy. *Bémol* et *Dièse*.)

Pour assigner maintenant les rapports de ces nouveaux intervalles, il faut savoir que les deux parties ou semi-tons qui composent le ton majeur sont dans les rapports de 15 à 16, et de 128 à 135, et que les deux qui composent aussi le ton mineur sont dans les rapports de 15 à 16, et de 24 à 25 : de sorte qu'en divisant toute l'octave selon l'*échelle* semi-tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la planche XXI (fig. 1).

Mais il faut remarquer que cette division, tirée de M. Malcolm, paroît à bien des égards manquer de justesse. Premièrement, les semi-tons, qui doivent être mineurs, y sont majeurs, et celui du *sol* dièse au *la*, qui doit être majeur, y est mineur. En second lieu, plusieurs tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* dièse et du *mi* au *sol* dièse, y sont trop fortes d'un comma; ce qui doit les rendre insupportables : enfin le semi-ton moyen, y étant substitué au semi-ton maxime, donne des intervalles faux partout où il est employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce semi-ton moyen est plus grand que le majeur même, c'est-à-dire moyen entre le maxime et le majeur. (Voy. *Semi-ton*.)

Une division meilleure et plus naturelle seroit donc de partager le ton majeur en deux semi-tons, l'un mineur de 24 à 25, et

l'autre maxime de 25 à 27, laissant le ton mineur divisé en deux semi-tons, l'un majeur et l'autre mineur, comme dans la table ci-dessus.

Il y a encore deux autres *échelles* semi-toniques, qui viennent de deux autres manières de diviser l'octave par semi-tons.

La première se fait en prenant une moyenne harmonique ou arithmétique entre les deux termes du ton majeur, et une autre entre ceux du ton mineur qui divise l'un et l'autre ton en deux semi-tons presque égaux : ainsi le ton majeur $\frac{8}{9}$ est divisé en $\frac{16}{17}$ et $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres représentant les longueurs des cordes; mais quand ils représentent les vibrations, les longueurs des cordes sont réciproques et en proportion harmonique comme 1 $\frac{16}{17}$ $\frac{8}{9}$; ce qui met le plus grand semi-ton au grave.

De la même manière le ton mineur $\frac{9}{10}$ se divise arithmétiquement en deux semi-tons $\frac{18}{19}$ et $\frac{19}{20}$, ou réciproquement 1 $\frac{18}{19}$ $\frac{9}{10}$: mais cette dernière division n'est pas harmonique.

Toute l'octave ainsi calculée donne les rapports exprimés dans la planche XXI (fig. 2).

M. Salmon rapporte, dans les *Transactions philosophiques*, qu'il a fait devant la Société royale une expérience de cette *échelle* sur des cordes divisées exactement selon ces proportions, et qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres instrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé et comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *échelle* que dans la précédente, mais que les erreurs étoient considérablement moindres; ce qui fait compensation.

Enfin l'autre *échelle* semi-tonique est celle des aristoxéniens, dont le P. Mersenne a traité fort au long, et que M. Rameau a tenté de renouveler dans ces derniers temps. Elle consiste à diviser géométriquement l'octave, par onze moyennes proportionnelles, en douze semi-tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en sont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports, qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progression entre les extrêmes 1 et 2. (Voy. *Tempérament.*)

Comme au genre diatonique et au chromatique les harmonistes en ajoutent un troisième, savoir, l'enharmonique, ce troisième genre doit avoir aussi son *échelle*, du moins par supposition; car, quoique les intervalles vraiment enharmoniques n'existent point dans notre clavier, il est certain que tout passage enharmonique les suppose, et que l'esprit, corrigeant sur ce point la sensation de l'oreille, ne passe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet intervalle sous-entendu. Si chaque ton étoit exactement composé de deux semi-tons mineurs, tout intervalle enharmonique seroit nul, et ce genre n'existeroit pas; mais comme un ton mineur même contient plus de deux semi-tons mineurs, le complément de la somme de ces deux semi-tons au ton, c'est-à-dire l'espace qui reste entre le dièse de la note inférieure et le bémol de la supérieure, est précisément l'intervalle enharmonique appelé communément quart de ton. Ce quart de ton est de deux espèces: savoir,

l'enharmonique majeur et l'enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot *Quart de ton.*

Cette explication doit suffire à tout lecteur pour concevoir aisément l'*échelle* enharmonique que j'ai calculée et insérée dans la planche XXI (fig. 3). Ceux qui chercheront de plus grands éclaircissemens sur ce point pourront lire le mot *Enharmonique.*

ÉCHO, *s. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, et qui par là se répète et se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du grec ἦχος, son.

On appelle aussi *écho* le lieu où la répétition se fait entendre.

On distingue les *échos* pris en ce sens en deux espèces, savoir :

1° L'*écho simple*, qui ne répète la voix qu'une fois; et 2° l'*écho double* ou *multiple*, qui répète les mêmes sons deux ou plusieurs fois.

Dans les *échos* simples, il y en a de toniques, c'est-à-dire qui ne répètent que le son musical et soutenu; et d'autres syllabiques, qui répètent aussi la voix parlante.

On peut tirer parti des *échos* multiples pour former des accords et de l'harmonie avec une seule voix, en faisant entre la voix et l'*écho* une espèce de canon dont la mesure doit être réglée sur le temps qui s'écoule entre les sons prononcés et les mêmes sons répétés. Cette manière de faire un concert à soi tout seul devroit, si le chanteur étoit habile et l'*écho* vigoureux, paroître étonnante et presque magique aux auditeurs non prévenus.

Le nom d'*écho* se transporte en musique à ces sortes d'airs ou de pièces dans les lesquelles, à l'imitation de l'*écho*, l'on répète de temps en temps et fort doux un certain nombre de notes. C'est sur l'orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des *échos* sur le positif; on peut faire aussi des *échos* sur le clavecin au moyen du petit clavier.

L'abbé Brossard dit qu'on se sert quelquefois du mot *écho* en la place de celui de *doux* ou *piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la voix ou le son de l'instrument, comme pour faire un *écho.* Cet usage ne subsiste plus.

ÉCHOMÈTRE, *s. m.* Espèce d'échelle graduée, ou de règle divisée en plusieurs parties, dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des sons, pour déterminer leurs valeurs diverses, et même les rapports de leurs intervalles.

Ce mot vient du grec ἦχος, son, et de μέτρον, mesure.

Je n'entreprendrai pas la description de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun usage, et qu'il n'y a de bon *échomètre* qu'une oreille sensible et une longue habitude de la musique. Ceux qui voudront en savoir là-dessus davantage peuvent consulter le mémoire de M. Sauveur, inséré dans ceux de l'Académie des sciences, année 1701 : ils y trouveront deux échelles de cette espèce, l'une de M. Sauveur, et l'autre de M. Loulié. (Voy. aussi l'article *Chronomètre.*)

ECLYSE, *s. f.* Abaissement. C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement abaissée de trois dièses au-dessous

de son accord ordinaire. Ainsi l'*éclyse* étoit le contraire du *spondéasme*.

Ecmèle, *adj.* Les sons *ecmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de mélodie, par opposition aux sons *emmèles* ou musicaux.

Effet, *s. m.* Impression agréable et forte que produit une excellente musique sur l'oreille et l'esprit des écoutans : ainsi le seul mot *effet* signifie en musique un grand et bel *effet;* et non-seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*effet*, mais on y distinguera sous le nom de *choses d'effet* toutes celles où la sensation produite paroît supérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître sur le papier les choses d'*effet;* mais il n'y a que le génie qui les trouve. C'est le défaut des mauvais compositeurs et de tous les commençans d'entasser parties sur parties, instrumens sur instrumens, pour trouver l'*effet* qui les fuit, et d'ouvrir, comme disoit un ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite flûte. Vous diriez, à voir leurs partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *effets* prodigieux; et si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite musique maigre, chétive, confuse, sans *effet*, et plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire, l'œil cherche sur les partitions des grands maîtres ces *effets* sublimes et ravissans que produit leur musique exécutée. C'est que les menus détails sont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuse point par des foules d'objets petits et puérils, mais qu'il vous émeut par de grands *effets*, et que la force et la simplicité réunies forment toujours son caractère.

Égal, *adj.* Nom donné par les Grecs au système d'Aristoxène, parce que cet auteur divisoit généralement chacun de ses tétracordes en trente parties égales, dont il assignoit ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du tétracorde, selon le genre et l'espèce du genre qu'il vouloit établir. (Voy. *Genre*, *Système*.)

Élégie, sorte de nome pour les flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas, Argien.

Élévation, *s. f. Arsis.* L'*élévation* de la main ou du pied, en battant la mesure, sert à marquer le temps foible, et s'appelle proprement *levé :* c'étoit le contraire chez les anciens. L'*élévation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

Éline. Nom donné par les Grecs à la chanson des tisserands. (Voy. *Chanson*.)

Emmèle, *adjectif.* Les sons *emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante et appréciable, qui peuvent donner une mélodie.

Endématie, *s. f.* C'étoit l'air d'une sorte de danse particulière aux Argiens.

Enharmonique, *adj. pris. subst.* Un des trois genres de la musique des Grecs, appelé aussi très-fréquemment *harmonie* par Aristoxène et ses sectateurs.

Ce genre résultoit d'une division particulière du tétracorde, selon laquelle l'intervalle qui se trouve entre le lichanos ou la troisième corde, et la mèse ou la quatrième, étant d'un diton ou d'une tierce majeure, il ne restoit, pour achever le tétracorde au grave, qu'un semi-ton à partager entre deux intervalles, savoir, de l'hypate à la parhypate, et de la parhypate au lichanos. Nous expliquerons au mot *Genre* comment se faisoit cette division.

Le genre *enharmonique* étoit le plus doux des trois, au rapport d'Aristide Quintilien : il passoit pour très-ancien, et la plupart des auteurs en attribuoient l'invention à Olympe, Phrygien. Mais son tétracorde, ou plutôt son diatessaron de ce genre, ne contenoit que trois cordes, qui formoient entre elles deux intervalles incomposés, le premier d'un semi-ton, et l'autre d'une tierce majeure; et de ces deux seuls intervalles, répétés de tétracorde en tétracorde, résultoit alors tout le genre *enharmonique*. Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'avisa d'insérer, à l'imitation des autres genres, une quatrième corde entre les deux premières, pour faire la division dont je viens de parler. On en trouvera les rapports selon les systèmes de Ptolémée et d'Aristoxène (pl. XXIII, fig. 1).

Ce genre si merveilleux, si admiré des anciens, et, selon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas longtemps en vigueur : son extrême difficulté le fit bientôt abandonner à mesure que l'art gagnoit des combinaisons en perdant de l'énergie, et qu'on suppléoit à la finesse de l'oreille par l'agilité des doigts. Aussi Plutarque reprend-il vivement les musiciens de son temps d'avoir perdu le plus beau des trois genres, et d'oser dire que les intervalles n'en sont pas sensibles; comme si tout ce qui échappe à leurs sens grossiers, ajoute ce philosope, devoit être hors de la nature.

Nous avons aujourd'hui une sorte de genre *enharmonique* entièrement différent de celui des Grecs : il consiste, comme les deux autres, dans une progression particulière de l'harmonie, qui engendre dans la marche des parties des intervalles *enharmoniques*, en employant à la fois ou successivement entre deux notes qui sont à un ton l'une de l'autre le bémol de la supérieure et le dièse de l'inférieure. Mais quoique, selon la rigueur des rapports, ce dièse et ce bémol dussent former un intervalle entre eux (voy. *Échelle* et *Quart de ton*), cet intervalle se trouve nul au moyen du tempérament qui, dans le système établi, fait servir le même son à deux usages; ce qui n'empêche pas qu'un tel passage ne produise, par la force de la modulation et de l'harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les transitions *enharmoniques*.

Comme ce genre est assez peu connu, et que nos auteurs se sont contentés d'en donner quelques notions trop succinctes, je crois devoir l'expliquer un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'accord de septième diminuée est le seul sur lequel on puisse pratiquer des passages vraiment *enharmoniques*, et cela en vertu de cette propriété singulière qu'il a de diviser l'octave entière en quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les

quatre sons qui composent cet accord celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres sons forment sur celui-ci un accord de septième diminuée. Or le son fondamental de l'accord de septième diminuée est toujours une note sensible, de sorte que, sans rien changer à cet accord, on peut, par une manière de double ou de quadruple emploi, le faire servir successivement sur quatre différentes fondamentales, c'est-à-dire sur quatre différentes notes sensibles.

Il suit de là que ce même accord, sans rien changer ni à l'accompagnement ni à la basse, peut porter quatre noms différens, et par conséquent se chiffrer de quatre différentes manières : savoir, d'un 7♭ sous le nom de septième diminuée; d'un $\frac{6}{5}$ × sous le nom de sixte majeure et fausse quinte; d'un × $\frac{4}{♭}$ sous le nom de tierce mineure et triton; et enfin d'un × 2 sous le nom de seconde superflue. Bien entendu que la clef doit être censée armée différemment, selon les tons où l'on est supposé être.

Voilà donc quatre manières de sortir d'un accord de septième diminuée en se supposant successivement dans quatre accords différens; car la marche fondamentale et naturelle du son qui porte un accord de septième diminuée est de se résoudre sur la tonique du mode mineur, dont il est la note sensible.

Imaginons maintenant l'accord de septième diminuée sur *ut* dièse note sensible. Si je prends la tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra note sensible à son tour, et annoncera par conséquent le mode mineur de *fa;* or, cet *ut* dièse reste bien dans l'accord de *mi* note sensible, mais c'est en qualité de *ré* bémol, c'est-à-dire de sixième note du ton, et de septième diminuée de la note sensible : ainsi cet *ut* dièse, qui, comme note sensible, étoit obligé de monter dans le ton de *ré*, devenu *ré* bémol dans le ton de *fa*, est obligé de descendre comme septième diminuée : voilà une transition *enharmonique.* Si, au lieu de la tierce, on prend, dans le même accord d'*ut* dièse, la fausse quinte *sol* pour nouvelle note sensible, l'*ut* dièse deviendra encore *ré* bémol, en qualité de quatrième note : autre passage *enharmonique.* Enfin, si l'on prend pour note sensible la septième diminuée elle-même, au lieu de *si* bémol, il faudra nécessairement la considérer comme *la* dièse : ce qui fait un troisième passage *enharmonique* sur le même accord.

A la faveur de ces quatre différentes manières d'envisager successivement le même accord, on passe d'un ton à un autre qui en paroît fort éloigné; on donne aux parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu, et ces passages ménagés à propos sont capables non-seulement de surprendre, mais de ravir l'auditeur, quand ils sont bien rendus.

Une autre source de variété dans le même genre se tire des différentes manières dont on peut résoudre l'accord qui l'annonce; car, quoique la modulation la plus naturelle soit de passer de l'accord de septième diminuée sur la note sensible à celui de la tonique en mode mineur, on peut, en substituant la tierce majeure à la mineure, rendre

le mode majeur, et même y ajouter la septième pour changer cette tonique en dominante, et passer ainsi dans un autre ton. A la faveur de ces diverses combinaisons réunies, on peut sortir de l'accord en douze manières; mais de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la conversion du dièse en bémol ou réciproquement, soient véritablement *enharmoniques*, parce que dans les trois autres on ne change point de note sensible; encore dans ces neuf diverses modulations n'y a-t-il que trois diverses notes sensibles, chacune desquelles se résout par trois passages différens; de sorte qu'à bien prendre la chose, on ne trouve sur chaque note sensible que trois vrais passages *enharmoniques* possibles, tous les autres n'étant point réellement *enharmoniques*, ou se rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voy. pl. XXI, fig. 4, un exemple de tous ces passages.)

A l'imitation des modulations du genre diatonique, on a plusieurs fois essayé de faire des morceaux entiers dans le genre *enharmonique*, et, pour donner une sorte de règle aux marches fondamentales de ce genre, on l'a divisé en *diatonique-enharmonique*, qui procède par une succession de semi-tons majeurs, et en *chromatique-enharmonique*, qui procède par une succession de semi-tons mineurs.

Le chant de la première espèce est *diatonique*, parce que les semi-tons y sont majeurs: et il est *enharmonique*, parce que deux semi-tons majeurs de suite forment un ton trop fort d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette espèce de chant, il faut faire une basse qui descende de quarte et monte de tierce majeure alternativement. Une partie du trio des Parques de l'opéra d'*Hippolyte* est dans ce genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des musiciens de bonne volonté, et que l'effet en fut suprenant.

Le chant de la seconde espèce est *chromatique*, parce qu'il procède par semi-tons mineurs; il est *enharmonique*, parce que les deux semi-tons mineurs consécutifs forment un ton trop foible d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette espèce de chant, il faut faire une basse fondamentale qui descende de tierce mineure et monte de tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce genre de musique un tremblement de terre dans l'opéra des *Indes galantes*, mais qu'il fut si mal servi qu'il fut obligé de le changer en une musique commune. (Voy. les *Élémens de musique* de M. d'Alembert, p. 91, 92, 93 et 166.)

Malgré les exemples cités et l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes artistes que l'*enharmonique-diatonique* et l'*enharmonique-chromatique* me paroissent tous deux à rejeter comme genre: et je ne puis croire qu'une musique modulée de cette manière, même avec la plus parfaite exécution, puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée y sont si fréquens, qu'il n'est pas possible à l'esprit de suivre ces transactions avec autant de rapidité que la musique les présente; que l'oreille n'a pas le temps d'apercevoir le rapport très-secret et très-composé des modulations, ni de sous-entendre les intervalles

supposés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles successions ombre de ton ni de mode; qu'il est également impossible de retenir celui d'où l'on sort, ni de prévoir celui où l'on va; et qu'au milieu de tout cela l'on ne sait plus du tout où l'on est. L'*enharmonique* n'est qu'un passage inattendu dont l'étonnante impression se fait fortement et dure longtemps; passage que par conséquent on ne doit pas trop brusquement ni trop souvent répéter, de peur que l'idée de la modulation ne se trouble et ne se perde entièrement; car sitôt qu'on n'entend que des accords isolés qui n'ont plus de rapport sensible et de fondement commun, l'harmonie n'a plus aussi d'union ni de suite apparente, et l'effet qui en résulte n'est qu'un vain bruit sans liaison et sans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la métaphysique de son art, il est à croire que le feu naturel de ce savant artiste eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans son génie, mais que ses préjugés ont toujours étouffé.

Je ne crois pas même que les simples transitions *enharmoniques* puissent jamais bien réussir ni dans les chœurs ni dans les airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, et dont les parties doivent avoir entre elles une liaison plus sensible que ce genre ne peut la marquer.

Quel est donc le vrai lieu de l'*enharmonique?* C'est, selon moi, le récitatif obligé. C'est dans une scène sublime et pathétique où la voix doit multiplier et varier les inflexions musicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire, et souvent inappréciable; c'est, dis-je, dans une telle scène que les transitions *enharmoniques* sont bien placées, quand on sait les ménager pour les grandes expressions, et les affermir, pour ainsi dire, par des traits de symphonie qui suspendent la parole et renforcent l'expression. Les Italiens, qui font un usage admirable de ce genre, ne l'emploient que de cette manière. On peut voir dans le premier récitatif de l'*Orphée* de Pergolèse un exemple frappant et simple des effets que ce grand musicien sut tirer de l'*enharmonique*, et comment, loin de faire une modulation dure, ces transitions, devenues naturelles et faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déjà dit que notre genre *enharmonique* est entièrement différent de celui des anciens; j'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'intervalles *enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*enharmonique* moderne ne soit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les intervalles *enharmoniques*, purement mélodieux, ne demandoient ni dans le chanteur ni dans l'écoutant aucun changement d'idées, mais seulement une grande délicatesse d'organe; au lieu qu'à cette même délicatesse il faut joindre encore, dans notre musique, une connoissance exacte et un sentiment exquis des métamorphoses harmoniques les plus brusques et les moins naturelles : car si l'on n'entend pas la phrase, on ne sauroit donner aux mots le ton qui leur convient, ni chanter juste dans un système harmonieux, si l'on ne sent l'harmonie.

Ensemble, *adv. souvent pris substantivement.* Je ne m'arrêterai

point à l'explication de ce mot pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles et avec le tout, parce que c'est un sens qu'on lui donne rarement en musique. Ce n'est guère qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorsque les concertans sont si parfaitement d'accord, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, et que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit sur la partition.

L'*ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractère particulier et la liaison avec le tout, soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des mouvemens, soit pour saisir le moment et les nuances des *fort* et des *doux*, soit enfin pour ajouter aux ornemens marqués ceux qui sont si nécessairement supposés par l'auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la musique qu'ils exécutent, et qu'ils s'entendent entre eux : car il seroit impossible de mettre un parfait *ensemble* dans un concert de sourds, ni dans une musique dont le style serait parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce sont surtout les maîtres de musique, conducteurs et chefs d'orchestre, qui doivent guider, ou retenir, ou presser les musiciens pour mettre partout l'*ensemble;* et c'est ce que fait toujours un bon premier violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La voix récitante est assujettie à la basse et à la mesure ; le premier violon doit écouter et suivre la voix ; la symphonie doit écouter et suivre le premier violon ; enfin le clavecin, qu'on suppose tenu par le compositeur, doit être le véritable et premier guide de tout.

En général, plus le style, les périodes, les phrases, la mélodie et l'harmonie ont de caractère, plus l'*ensemble* est facile à saisir, parce que la même idée imprimée vivement dans tous les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la musique ne dit rien, et qu'on n'y sent qu'une suite de notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa partie, et l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la musique françoise n'est jamais *ensemble*.

ENTONNER, *v. a.* C'est, dans l'exécution d'un chant, former avec justesse les sons et les intervalles qui sont marqués ; ce qui ne peut guère se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces sons et ces intervalles, savoir, celle du ton et du mode où ils sont employés ; d'où vient peut-être le mot *entonner :* on peut aussi l'attribuer à la marche diatonique, marche qui paroît la plus commode et la plus naturelle à la voix. Il y a plus de difficultés à *entonner* des intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la glotte se modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans le second.

Entonner est encore commencer le chant d'une hymne, d'un psaume, d'une antienne, pour donner le ton à tout le chœur. Dans l'Église catholique, c'est, par exemple, l'officiant qui *entonne* le *Te Deum;* dans nos temples, c'est le chantre qui *entonne* les psaumes.

Entr'acte, *s. m.* Espace de temps qui s'écoule entre la fin d'un acte d'opéra et le commencement de l'acte suivant, et durant lequel la représentation est suspendue, tandis que l'action est supposée se continuer ailleurs. L'orchestre remplit cet espace en France par l'exécution d'une symphonie qui porte aussi le nom d'*entr'acte*.

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais divisé leurs drames par actes, ni par conséquent connu les *entr'actes*.

La représentation n'étoit point suspendue sur leurs théâtres depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du spectacle, commencèrent les premiers à le partager en plusieurs parties, dont les intervalles offroient du relâche à l'attention des spectateurs; et cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*entr'acte* est fait pour suspendre l'attention et reposer l'esprit du spectateur, le théâtre doit rester vide, et les intermèdes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la pièce en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Molière lui-même ne vit point cette vérité si simple, et les *entr'actes* de sa dernière pièce étoient remplis par des intermèdes. Les François, dont les spectacles ont plus de raison que de chaleur, et qui n'aiment pas qu'on les tienne longtemps en silence, ont depuis lors réduit les *entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, et il est à désirer, pour la perfection des théâtres, qu'en cela leur exemple soit suivi partout.

Les Italiens, qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la danse de l'action dramatique (voy. *Opéra*); mais, par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au spectacle, ils remplissent les *entr'actes* des ballets qu'ils bannissent de la pièce; et s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de scène, et, promenant ainsi le spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, et, pour lui donner le plaisir des yeux, lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux assemblage; et après avoir déjà presque chassé les intermèdes des *entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la danse, et de la réserver, comme il convient, pour en faire un spectacle brillant et isolé à la fin de la grande pièce.

Mais quoique le théâtre reste vide dans l'*entr'acte*, ce n'est pas à dire que la musique doive être interrompue; car à l'Opéra, où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouïe doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la scène on entende l'harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le musicien doit dicter à l'orchestre quand il ne se passe plus rien sur la scène : car si la symphonie, ainsi que toute la musique dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle? que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds

à cela que, quoique le théâtre soit vide, le cœur des spectateurs ne l'est pas; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir et d'entendre. C'est à l'orchestre à nourrir et soutenir cette impression durant l'*entr'acte*, afin que le spectateur ne se trouve pas au début de l'acte suivant aussi froid qu'il l'étoit au commencement de la pièce, et que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son âme comme les événemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le musicien ne cesse jamais d'avoir un objet d'imitation ou dans la situation des personnages, ou dans celle des spectateurs. Ceux-ci, n'entendant jamais sortir de l'orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainsi dire, avec ce qu'ils entendent, et leur état est d'autant plus délicieux qu'il règne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens et ce qui touche leur cœur.

L'habile musicien tire encore de son orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le spectateur oisif à la situation d'âme la plus favorable à l'effet des scènes qu'il va voir dans l'acte suivant.

La durée de l'*entr'acte* n'a pas de mesure fixe, mais elle est supposée plus ou moins grande à proportion du temps qu'exige la partie de l'action qui se passe derrière le théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de supposition relativement à la durée hypothétique de l'action totale, et des bornes réelles relatives à la durée de la représentation.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la règle des vingt-quatre heures a un fondement suffisant, et s'il n'est jamais permis de l'enfreindre; mais si l'on veut donner à la durée supposée d'un *entr'acte* des bornes tirées de la nature des choses, je ne vois point qu'on en puisse trouver d'autres que celles du temps durant lequel il ne se fait aucun changement sensible et régulier dans la nature, comme il ne s'en fait point d'apparent sur la scène durant l'*entr'acte;* or, ce temps est, dans sa plus grande étendue, à peu près de douze heures, qui font la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit : passé cet espace, il n'y a plus de possibilité ni d'illusion dans la durée supposée de l'*entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée à la durée totale de la représentation, et à la durée partielle et relative de ce qui se passe derrière le théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on se propose, savoir, la mesure de l'attention : car on doit bien se garder de faire durer l'*entr'acte* jusqu'à laisser le spectateur tomber dans l'engourdissement et approcher de l'ennui. Cette mesure n'a pas, au reste, une telle précision par elle-même, que le musicien qui a du feu, du génie et de l'âme, ne puisse, à l'aide de son orchestre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuser le spectateur sur la durée effective de l'*entr'acte*, en la lui faisant estimer plus ou moins grande par la manière d'entrelacer les caractères de la symphonie. Mais il est temps de finir cet article qui n'est déjà que trop long.

Entrée, *s. f.* Air de symphonie par lequel débute un ballet.

Entrée se dit encore à l'Opéra d'un acte entier dans les opéras-ballets dont chaque acte forme un sujet séparé; l'*entrée* de Vertumne dans *les Élémens;* l'*entrée* des Incas dans *les Indes galantes*.

Enfin *entrée* se dit aussi du moment où chaque partie qui en suit une autre commence à se faire entendre.

Éolien, *adj*. Le ton ou mode *éolien* étoit un des cinq modes moyens ou principaux de la musique grecque, et sa corde fondamentale étoit immédiatement au-dessus de celle du mode phrygien. (Voy. *Mode*.)

Le mode *éolien* étoit grave, au rapport de Lasus. « Je chante, dit-il, Cérès et sa fille Mélibée, épouse de Pluton, sur le mode *éolien*, rempli de gravité. »

Le nom d'*éolien* que portoit ce mode ne lui venoit pas des îles Éoliennes, mais de l'Éolie, contrée de l'Asie Mineure, où il fut premièrement en usage.

Épais, *adj*. Genre *épais*, dense, ou *serré*, πυκνός, est, selon la définition d'Aristoxène, celui où dans chaque tétracorde la somme des deux premiers intervalles est moindre que le troisième. Ainsi le genre enharmonique est *épais*, parce que les deux premiers intervalles, qui sont chacun d'un quart de ton, ne forment ensemble qu'un semi-ton, somme beaucoup moindre que le troisième intervalle, qui est une tierce majeure. Le chromatique est aussi un genre *épais;* car ses deux premiers intervalles ne forment qu'un ton moindre encore que la tierce mineure qui suit. Mais le genre diatonique n'est point *épais*, puisque ses deux premiers intervalles forment un ton et demi, somme plus grande que le ton qui suit. (Voy. *Genre*, *Tétracorde*.)

De ce mot πυκνός, comme radical, sont composés les termes *apycni*, *barypycni*, *mesopycni*, *oxypycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Cette dénomination n'est point en usage dans la musique moderne.

Épiaulie. Nom que donnoient les Grecs à la chanson des meuniers, appelée autrement *hymée*. (Voy. *Chanson*.)

Le mot burlesque *piauler* ne tireroit-il point d'ici son étymologie? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant qui pleure et se lamente longtemps sur le même ton ressemble assez à la chanson d'un moulin, et par métaphore à celle d'un meunier.

Épilène. Chanson des vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la flûte. (Voy. *Athénée*, liv. V.)

Épinicion. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des vainqueurs.

Épisynaphe, *s. f.* C'est, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois tétracordes consécutifs, comme sont les tétracordes *hypaton*, *méson*, et *synnéménon*. (Voy. *Système*, *Tétracorde*.)

Épithalame, *s. m.* Chant nuptial qui se chantoit autrefois à la porte des nouveaux époux, pour leur souhaiter une heureuse union. De telles chansons ne sont guère en usage parmi nous, car on sait bien que c'est peine perdue. Quand on en fait pour ses amis et familiers, on substitue ordinairement à ces vœux honnêtes et simples quelques pensées équivoques et obscènes, plus conformes au goût du siècle.

Épitrite. Nom d'un des rhythmes de la musique grecque, duquel les temps étoient en raison sesquitierce, ou de 3 à 4. Ce rhythme étoit représenté par le pied que les poëtes et grammairiens appellent aussi *épitrite*, pied composé de quatre syllabes dont les deux premières sont en effet aux deux dernières dans la raison de 3 à 4. (Voy. *Rhythme.*)

Épode, *s. f.* Chant du troisième couplet, qui, dans les odes, terminoit ce que les Grecs appeloient la *période*, laquelle étoit composée de trois couplets; savoir, la *strophe*, l'*antistrophe*, et l'*épode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*épode*.

Eptacorde[1], *s. m.* Lyre ou cithare à sept cordes, comme, au dire de plusieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient aussi le nom d'*heptacorde* à un système de musique formé de sept sons, tel qu'est aujourd'hui notre gamme. L'*heptacorde* synnéménon, qu'on appeloit autrefois *lyre de Terpandre*, étoit composé des sons exprimés par ces lettres de la gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*heptacorde* de Philolaüs substituoit le bécarre au bémol, et peut s'exprimer ainsi, E, F, G, *a*, ♮, *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des planètes, l'hypate à Saturne, la parhypate à Jupiter, et ainsi de suite.

Eptamérides, *s. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des intervalles de son système exposé dans les *Mémoires de l'Académie*, année 1701.

Cet auteur divise d'abord l'octave en 43 parties ou *mérides;* puis chacune de celles-ci en 7 *heptamérides;* de sorte que l'octave entière comprend 301 *heptamérides*, qu'il subdivise encore. (Voy. *Décaméride.*)

Ce mot est formé de ἑπτά, sept, et de μερίς, partie.

Eptaphone, *s. m.* Nom d'un portique de la ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la voix sept fois de suite. Il y a grande apparence que l'écho se trouva là par hasard, et qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'art de l'architecte.

Équisonnance, *s. f.* Nom par lequel les anciens distinguoient des autres consonnances celles de l'octave et de la double octave, les seules qui fassent paraphonie. Comme on a aussi quelquefois besoin de la même distinction dans la musique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de scrupule que la sensation de l'octave se confond très-souvent à l'oreille avec celle de l'unisson.

Espace, *s. m.* Intervalle blanc, ou distance qui se trouve dans la portée entre une ligne et celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre *espaces* dans les cinq lignes, et il y a de plus deux *espaces*, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la portée entière : l'on borne, quand il le faut, ces deux *espaces* indéfinis par des lignes postiches ajoutées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue

1. Pour conserver à ce mot et aux deux suivans la place que leur a donnée Rousseau, nous les avons laissés écrits comme il l'avoit fait; mais partout ailleurs, nous avons mis conformément à l'orthographe moderne, *heptacorde*, *heptaméride*, *heptaphone*. (Éd.)

de la portée et fournissent de nouveaux *espaces*. Chacun de ces *espaces* divise l'intervalle des deux lignes qui le terminent en deux degrés diatoniques; savoir, un de la ligne inférieure à l'*espace*, et l'autre de l'*espace* à la ligne supérieure. (Voy. *Portée*.)

Étendue, *s. f.* Différence de deux sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi, la plus grande *étendue* possible, ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *étendue* forme un intervalle d'environ huit octaves, entre un son qui fait 30 vibrations par seconde, et un autre qui en fait 7552 dans le même temps.

Il n'y a point d'*étendue* en musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse insérer une infinité de sons intermédiaires qui la partagent en une infinité d'intervalles; d'où il suit que l'*étendue* sonore ou musicale est divisible à l'infini comme celle du temps et du lieu. (Voy. *Intervalle*.)

Eudromé. Nom de l'air que jouoient les hautbois aux jeux sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet air.

Euthia, *s. f.* Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes procédant du grave à l'aigu. L'*euthia* étoit une partie de l'ancienne mélopée.

Éviter, *v. a.* *Éviter* une cadence, c'est ajouter une dissonance à l'accord final, pour changer le mode ou prononcer la phrase. (Voy. *Cadence*.)

Évité, *part.* Cadence *évitée*. (Voy. *Cadence*.)

Évovaé, *s. m.* Mot barbare formé de six voyelles qui marquent les syllabes des deux mots *seculorum amen*, qui n'est d'usage que dans le plain-chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les psautiers et antiphonaires des églises catholiques les notes par lesquelles, dans chaque ton et dans les diverses modifications du ton, il faut terminer les versets des psaumes ou des cantiques.

L'*évovaé* commence toujours par la dominante du ton de l'antienne qui le précède, et finit toujours par la finale.

Exacorde[1], *s. m.* Instrument à six cordes, ou système composé de six tons, tel que l'*exacorde* de Gui d'Arezzo.

Exécutant, *part. pris subst.* Musicien qui exécute sa partie dans un concert; c'est la même chose que concertant. (Voy. *Concertant*. Voy. aussi les deux mots qui suivent.)

Exécuter, *v. a.* *Exécuter* une pièce de musique, c'est chanter et jouer toutes les parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'ensemble qu'elles doivent avoir, et la rendre telle qu'elle est notée sur la partition.

Comme la musique est faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle partition paroît admirable sur le pa-

1. On écrit maintenant *hexacorde*. (Éd.)

pier, qu'on ne peut entendre *exécuter* sans dégoût; et telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence simple et commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits compositeurs, attentifs à donner de la symétrie et du jeu à toutes leurs parties, paroissent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Aussi ont-ils souvent l'adresse de mettre tant d'instrumens divers, tant de parties dans leur musique, qu'on ne puisse rassembler que très-difficilement tous les sujets nécessaires pour l'*exécuter*.

Exécution, *s. f.* L'action d'exécuter une pièce de musique.

Comme la musique est ordinairement composée de plusieurs parties dont le rapport exact, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, est extrêmement difficile à observer, et dont l'esprit dépend plus du goût que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne *exécution*. C'est peu de lire la musique exactement sur la note, il faut entrer dans toutes les idées du compositeur, sentir et rendre le feu de l'expression, avoir surtout l'oreille juste et toujours attentive pour écouter et suivre l'ensemble. Il faut, en particulier dans la musique françoise, que la partie principale sache presser ou ralentir le mouvement selon que l'exigent le goût du chant, le volume de voix, et le développement des bras du chanteur; il faut, par conséquent, que toutes les autres parties soient, sans relâche, attentives à bien suivre celle-là. Aussi l'ensemble de l'Opéra de Paris, où la musique n'a point d'autre mesure que celle du geste, seroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*exécution*.

« Si les François, dit Saint-Évremont, par leur commerce avec les Italiens, sont parvenus à composer plus hardiment, les Italiens ont aussi gagné au commerce des François, en ce qu'ils ont appris d'eux à rendre leur *exécution* plus agréable, plus touchante, et plus parfaite. » Le lecteur se passera bien, je crois, de mon commentaire sur ce passage. Je dirai seulement que les François croient toute la terre occupée de leur musique, et qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie, les musiciens ne savent pas même qu'il existe une musique françoise différente de la leur.

On appelle encore *exécution* la facilité de lire et d'exécuter une partie instrumentale; et l'on dit, par exemple, d'un symphoniste, qu'il a beaucoup d'*exécution*, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter, et à la première vue, les choses les plus difficiles; l'*exécution* prise en ce sens dépend surtout de deux choses : premièrement, d'une habitude parfaite de la touche et du doigter de son instrument; en second lieu, d'une grande habitude de lire la musique et de la phraser en la regardant; car, tant qu'on ne voit que des notes isolées, on hésite toujours à les prononcer; on n'acquiert la grande facilité de l'*exécution* qu'en les unissant par le sens commun qu'elles doivent former, et en mettant la chose à la place du signe. C'est ainsi que la mémoire du lecteur ne l'aide pas moins que ses yeux, et qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoique écrite avec les mêmes caractères, et composée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la sienne

Expression, *s. f.* Qualité par laquelle le musicien sent vivement et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, et tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *expression* de composition et une d'exécution. et c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant et le plus agréable.

Pour donner de l'*expression* à ses ouvrages, le compositeur doit saisir et comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet et les productions de son art; il doit connoître ou sentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient : car, comme un bon peintre ne donne pas la même lumière à tous ses sujets, l'habile musicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ses sentimens, ni la même force à tous ses tableaux, et placera chaque partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir seule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira; et voici où commence l'application des préceptes de l'art, qui est comme la langue particulière dans laquelle le musicien veut se faire entendre.

La mélodie, l'harmonie, le mouvement, le choix des instrumens et des voix, sont les élémens du langage musical; et la mélodie, par son rapport immédiat avec l'accent grammatical et oratoire, est celui qui donne le caractère à tous les autres. Ainsi c'est toujours du chant que se doit tirer la principale *expression*, tant dans la musique instrumentale que dans la vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la mélodie, c'est le ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter; et l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale, qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la nature parlant sans affectation et sans art. Ainsi le musicien cherchera d'abord un genre de mélodie qui lui fournisse les inflexions musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*expression* des mots à celle de la pensée, et celle-ci même à la situation de l'âme de l'interlocuteur; car, quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous, et l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole est diversement accentuée selon les diverses passions qui l'inspirent, tantôt aiguë et véhémente, tantôt remisse et lâche, tantôt variée et impétueuse, tantôt égale et tranquille dans ses inflexions. De là le musicien tire les différences des modes de chant qu'il emploie et des lieux divers dans lesquels il maintient la voix, la faisant procéder dans le bas par de petits intervalles pour exprimer les langueurs de la tristesse et de l'abattement, lui arrachant dans le haut les sons aigus de l'emportement et de la douleur, et l'entraînant rapidement, par tous les intervalles de son diapason, dans l'agitation du désespoir ou l'égarement des passions contrastées. Surtout il faut bien observer que le charme de la musique ne consiste pas seulement dans l'imitation,

mais dans une imitation agréable, et que la déclamation même, pour faire un si grand effet, doit être subordonnée à la mélodie; de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le cœur si l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci est encore très-conforme à la nature, qui donne au ton des personnes sensibles je ne sais quelles inflexions touchantes et délicieuses que n'eut jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie, ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire, en un mot, comme à l'Opéra françois, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique bien plus qu'aux transports de l'amour.

Le plaisir physique qui resulte de l'harmonie augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des accords à l'*expression* de la mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'harmonie fait plus encore : elle renforce l'*expression* même en donnant plus de justesse et de précision aux intervalles mélodieux; elle anime leur caractère, et, marquant exactement leur place dans l'ordre de la modulation, elle rappelle ce qui précède, annonce ce qui doit suivre, et lie ainsi les phrases dans le chant, comme les idées se lient dans le discours. L'harmonie, envisagée de cette manière, fournit aux compositeurs de grands moyens d'*expression*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*expression* que dans la seule harmonie; car alors, au lieu d'animer l'accent, il l'étouffe par ses accords, et tous les intervalles, confondus dans un continuel remplissage, n'offrent à l'oreille qu'une suite de sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, et dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'harmoniste pour concourir à l'*expression* de la mélodie et lui donner plus d'effet? Il évitera soigneusement de couvrir le son principal dans la combinaison des accords; il subordonnera tous ses accompagnemens à la partie chantante; il en aiguisera l'énergie par le concours des autres parties; il renforcera l'effet de certains passages par des accords sensibles; il en dérobera d'autres par supposition ou par suspension, en les comptant pour rien sur la basse; il fera sortir les *expressions* fortes par des dissonances majeures; il réservera les mineures pour des sentimens plus doux; tantôt il liera toutes ces parties par des sons continus et coulés; tantôt il les fera contraster sur le chant par des notes piquées; tantôt il frappera l'oreille par des accords pleins; tantôt il renforcera l'accent par le choix d'un seul intervalle; partout il rendra présent et sensible l'enchaînement des modulations, et fera servir la basse et son harmonie à déterminer le lieu de chaque passage dans le mode, afin qu'on n'entende jamais un intervalle ou un trait de chant sans sentir en même temps son rapport avec le tout.

A l'égard du rhythme, jadis si puissant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'harmonie poétique, si nos langues, moins accentuées et moins prosodiques, ont perdu le charme qui en résul-

toit, nôtre musique en substitue un autre plus indépendant du discours dans l'égalité de la mesure, et dans les diverses combinaisons de ses temps, soit à la fois dans le tout, soit séparément dans chaque partie. Les quantités de la langue sont presque perdues sous celles des notes; et la musique, au lieu de parler avec la parole, emprunte en quelque sorte de la mesure un langage à part. La force de l'*expression* consiste, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus tôt qu'il est possible, et à faire que, si la mesure et le rhythme ne parlent pas de la même manière, ils disent au moins les mêmes choses.

La gaieté, qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la mesure; la tristesse resserre le cœur, ralentit les mouvemens, et la même langueur se fait sentir dans les chants qu'elle inspire; mais quand la douleur est vive ou qu'il se passe dans l'âme de grands combats, la parole est inégale; elle marche alternativement avec la lenteur du spondée et avec la rapidité du pyrrhique, et souvent s'arrête tout court comme dans le récitatif obligé : c'est pour cela que les musiques les plus expressives, ou du moins les plus passionnées, sont communément celles où les temps, quoique égaux entre eux, sont le plus inégalement divisés; au lieu que l'image du sommeil, du repos, de la paix de l'âme, se peint volontiers avec des notes égales, qui ne marchent ni vite ni lentement.

Une observation que le compositeur ne doit pas négliger, c'est que plus l'harmonie est recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'esprit ait le temps de saisir la marche des dissonances et le rapide enchaînement des modulations; il n'y a que le dernier emportement des passions qui permette d'allier la rapidité de la mesure et la dureté des accords. Alors, quand la tête est perdue, et qu'à force d'agitation l'acteur semble ne savoir plus ce qu'il dit, ce désordre énergique et terrible peut se porter ainsi jusqu'à l'âme du spectateur, et le mettre de même hors de lui. Mais si vous n'êtes bouillant et sublime, vous ne serez que baroque et froid. Jetez vos auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber; car celui qui perd la raison n'est jamais qu'un insensé aux yeux de ceux qui la conservent, et les fous n'intéressent plus.

Quoique la plus grande force de l'*expression* se tire de la combinaison des sons, la qualité de leur timbre n'est pas indifférente pour le même effet. Il y a des voix fortes et sonores qui en imposent par leur étoffe; d'autres légères et flexibles, bonnes pour les choses d'exécution; d'autres sensibles et délicates, qui vont au cœur par des chants doux et pathétiques. En général les dessus et toutes les voix aiguës sont plus propres pour exprimer la tendresse et la douceur, les basses et concordans pour l'emportement et la colère; mais les Italiens ont banni les basses de leurs tragédies, comme une partie dont le chant est trop rude pour le genre héroïque, et leur ont substitué les tailles ou ténors, dont le chant a le même caractère avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes basses plus convenablement dans le comique pour les rôles à manteau, et généralement pour tous les caractères de charge.

Les instrumens ont aussi des *expressions* très-différentes selon que le son en est fort ou foible, que le timbre en est aigre ou doux, que le diapason en est grave ou aigu, et qu'on en peut tirer des sons en plus grande ou moindre quantité. La flûte est tendre, le hautbois gai, la trompette guerrière, le cor sonore, majestueux, propre aux grandes *expressions*. Mais il n'y a point d'instrument dont on tire une *expression* plus variée et plus universelle que du violon. Cet instrument admirable fait le fond de tous les orchestres, et suffit au grand compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'instrumens divers. Le compositeur doit connoître le manche du violon pour doigter ses airs, pour disposer ses arpéges, pour savoir l'effet des cordes à vide, et pour employer et choisir ses tons selon les divers caractères qu'ils ont sur cet instrument.

Vainement le compositeur saura-t-il animer son ouvrage, si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux qui l'exécutent. Le chanteur qui ne voit que des notes dans sa partie n'est point en état de saisir l'*expression* du compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante, s'il n'en a bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, et il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en paticulier à l'énergie de la langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractère du chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'exécutant, l'énergie que le compositeur a donnée au poëte, et celle que vous pouvez donner à votre tour au compositeur; alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée; faites ce que vous feriez si vous étiez à la fois le poëte, le compositeur, l'acteur et le chanteur, et vous aurez toute l'*expression* qu'il vous est possible de donner à l'ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse et des ornemens dans les chants qui ne sont qu'élégans et gracieux, du piquant et du feu dans ceux qui sont animés et gais, des gémissemens et des plaintes dans ceux qui sont tendres et pathétiques, et toute l'agitation du *forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Partout où l'on réunira fortement l'accent musical à l'accent oratoire, partout où la mesure se fera vivement sentir et servira de guide aux accens du chant, partout où l'accompagnement et la voix sauront tellement accorder et unir leurs effets qu'il n'en résulte qu'une mélodie, et que l'auditeur trompé attribue à la voix les passages dont l'orchestre l'embellit; enfin partout où les ornemens, sobrement ménagés, porteront témoignage de la facilité du chanteur, sans couvrir et défigurer le chant, l'*expression* sera douce, agréable et forte; l'oreille sera charmée, et le cœur ému; le physique et le moral concourront à la fois au plaisir des écoutans, et il régnera un tel accord entre la parole et le chant, que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse qui sait tout dire et plaît toujours.

Extension, *s. f.*, est, selon Aristoxène, une des quatre parties de

la mélopée, qui consiste à soutenir longtemps certains sons, et au delà même de leur quantité grammaticale. Nous appelons aujourd'hui *tenues* les sons ainsi soutenus. (Voy. *Tenue*.)

F

F *ut fa*, F *fa ut*, ou simplement F. Quatrième son de la gamme diatonique et naturelle, lequel s'appelle autrement *fa*. (Voy. *Gamme*.)

C'est aussi le nom de la plus basse des trois clefs de la musique (Voy. *Clef*.

Face, *s. f.* Combinaison ou des sons d'un accord, en commençant par un de ces sons et prenant les autres selon leur suite naturelle, ou des touches du clavier qui forment le même accord. D'où il suit qu'un accord peut avoir autant de *faces* qu'il y a de sons qui le composent, car chacun peut être le premier à son tour.

L'accord parfait *ut mi sol* a trois *faces*. Par la première, tous les doigts sont rangés par tierces, et la tonique est sous l'index; par la seconde, *mi sol ut*, il y a une quarte entre les deux derniers doigts, et la tonique est sous le dernier; par la troisième, *sol ut mi*, la quarte est entre l'index et le quatrième, et la tonique est sous celui-ci. (Voy. *Renversement*.)

Comme les accords dissonans ont ordinairement quatre sons, ils ont aussi quatre *faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voy. *Doigter*.)

Facteur, *s. m.* Ouvrier qui fait des orgues ou des clavecins.

Fanfare, *s. f.* Sorte d'air militaire, pour l'ordinaire court et brillant, qui s'exécute par des trompettes, et qu'on imite sur d'autres instrumens. La *fanfare* est communément à deux dessus de trompettes accompagnées de timbales; et bien exécutée, elle a quelque chose de martial et de gai qui convient fort à son usage. De toutes les troupes de l'Europe, les allemandes sont celles qui ont les meilleurs instrumens militaires; aussi leurs marches et *fanfares* font-elles un effet admirable. C'est une chose à remarquer que dans tout le royaume de France il n'y a pas un seul trompette qui sonne juste, et la nation la plus guerrière de l'Europe a les instrumens militaires les plus discordans; ce qui n'est pas sans inconvénient. Durant les dernières guerres, les paysans de Bohême, d'Autriche et de Bavière, tous musiciens nés, ne pouvant croire que les troupes réglées eussent des instrumens si faux et si détestables, prirent tous ces vieux corps pour de nouvelles levées qu'ils commencèrent à mépriser, et l'on ne sauroit dire à combien de braves gens des tons faux ont coûté la vie : tant il est vrai que dans l'appareil de la guerre il ne faut rien négliger de ce qui frappe les sens!

Fantaisie, *s. f.* Pièce de musique instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *caprice* à la *fantaisie*, que le caprice est un recueil d'idées singulières et disparates que rassemble une imagination échauffée, et qu'on peut même composer à loisir; au lieu que la *fantaisie* peut être une pièce très-régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, et qu'elle n'existe plus

sitôt qu'elle est achevee. Ainsi le *caprice* est dans l'espèce et l'assortiment des idées, et la *fantaisie* dans leur promptitude à se présenter. Il suit de là qu'un *caprice* peut fort bien s'écrire, mais jamais une *fantaisie;* car sitôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une *fantaisie*, c'est une pièce ordinaire.

FAUCET. Voy. *Fausset.*

FAUSSE QUARTE. Voy. *Quarte.*

FAUSSE QUINTE, *s. f.* Intervalle dissonant, appelé par les Grecs *hémidiapente*, dont les deux termes sont distans de quatre degrés diatoniques, ainsi que ceux de la quinte juste, mais dont l'intervalle est moindre d'un semi-ton, celui de la quinte étant de deux tons majeurs, d'un ton mineur, et d'un semi-ton majeur, et celui de la *fausse quinte* seulement d'un ton majeur, d'un ton mineur, et de deux semi-tons majeurs. Si, sur nos claviers ordinaires, on divise l'octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *fausse quinte*, comme *si fa*, et de l'autre le triton, comme *fa si;* mais ces deux intervalles, égaux en ce sens, ne le sont ni quant au nombre des degrés, puisque le triton n'en a que trois, ni dans la précision des rapports, celui de la *fausse quinte* étant de 45 à 64, et celui du triton de 32 à 45.

L'accord de *fausse quinte* est renversé de l'accord dominant, en mettant la note sensible au grave. (Voy. au mot *Accord* comment celui-là s'accompagne.)

Il faut bien distinguer la *fausse quinte* dissonance de la *quinte fausse* réputée consonnance, et qui n'est altérée que par accident. (Voy. *Quinte.*)

FAUSSE RELATION, *s. f.* Intervalle diminué ou superflu. (Voy. *Relation.*)

FAUSSET, *s. m.* C'est cette espèce de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait à peu près, quand il chante le *fausset*, ce que fait un tuyau d'orgue quand il octavie. (Voy. *Octavier.*)

Si ce mot vient du françois *faux* opposé à *juste*, il faut l'écrire comme je fais ici, en suivant l'orthographe de l'*Encyclopédie;* mais s'il vient, comme je le crois, du latin *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *ss* qu'on a substituées, laisser le *c* que j'y avois mis : *faucet.*

FAUX, *adj.* et *adv.* Ce mot est opposé à *juste.*

On chante *faux* quand on n'entonne pas les intervalles dans leur justesse, qu'on forme des sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des voix *fausses*, des cordes *fausses*, des instrumens *faux*. Quant aux voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille et non dans la glotte; cependant j'ai vu des gens qui chantoient très-*faux*, et qui accordoient un instrument très-juste. La fausseté de leur voix n'avoit donc pas sa cause dans leur oreille. Pour les instrumens, quand les tons en sont *faux*, c'est que l'instrument est mal construit, que les tuyaux en sont mal proportionnés, ou les cordes fausses, ou qu'elles ne sont pas d'accord; que celui qui en joue touche *faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres.

FAUX ACCORD. Accord discordant, soit parce qu'il contient des disso

nances proprement dites, soit parce que les consonnances n'en sont pas justes. (Voy. *Accord faux.*)

Faux-bourdons, *s. m.* Musique à plusieurs parties, mais simple et sans mesure, dont les notes sont presque toutes égales, et dont l'harmonie est toujours syllabique. C'est la psalmodie des catholiques romains chantée à plusieurs parties. Le chant de nos psaumes à quatre parties peut aussi passer pour une espèce de *faux-bourdon*, mais qui procède avec beaucoup de lenteur et de gravité.

Feinte, *s. f.* Altération d'une note ou d'un intervalle par un dièse ou par un bémol. C'est proprement le nom commun et générique du dièse et du bémol accidentels. Ce mot n'est plus en usage, mais on ne lui en a point substitué. La crainte d'employer des tours surannés énerve tous les jours notre langue; la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours; ses plus grands ennemis seront toujours les puristes.

On appeloit aussi *feintes* les touches chromatiques du clavier, que nous appelons aujourd'hui touches blanches, et qu'autrefois on faisoit noires, parce que nos grossiers ancêtres n'avoient pas songé à faire le clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *feintes coupées* celles de ces touches qui sont brisées pour suppléer au ravalement.

Fête, *s. f.* Divertissement de chant et de danse qu'on introduit dans un acte d'opéra, et qui interrompt ou suspend toujours l'action.

Ces *fêtes* ne sont amusantes qu'autant que l'opéra même est ennuyeux. Dans un drame intéressant et bien conduit, il seroit impossible de les supporter.

La différence qu'on assigne à l'Opéra entre les mots de *fête* et de *divertissement* est que le premier s'applique plus particulièrement aux tragédies, et le second aux ballets.

Fi. Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *fa* dièse, comme ils solfient par *ma* le *mi* bémol; ce qui paroît assez bien entendu. (Voy. *Solfier.*)

Figuré. Cet adjectif s'applique aux notes ou à l'harmonie . aux notes, comme dans ce mot, *basse figurée*, pour exprimer une basse dont les notes portant accord sont subdivisées en plusieurs autres notes de moindre valeur (voy. *Basse figurée*); à l'harmonie, quand on emploie, par supposition et dans une marche diatonique, d'autres notes que celles qui forment l'accord. (Voy. *Harmonie figurée* et *Supposition.*)

Figurer, *v. a.* C'est passer plusieurs notes pour une; c'est faire des doubles, des variations; c'est ajouter des notes au chant de quelque manière que ce soit; enfin c'est donner aux sons harmonieux une figure de mélodie, en les liant par d'autres sons intermédiaires. (Voy. *Double*, *Fleurtis*, *Harmonie figurée.*)

Filer un son, c'est, en chantant, ménager sa voix, en sorte qu'on puisse le prolonger longtemps sans reprendre haleine. Il y a deux manières de *filer* un son : la première, en le soutenant toujours également, ce qui se fait pour l'ordinaire sur les tenues où l'accompagnement travaille; la seconde, en le renforçant, ce qui est plus usité dans

les passages et roulades. La première manière demande plus de justesse, et les Italiens la préfèrent; la seconde a plus d'éclat, et plaît davantage aux François.

FIN, *s. f.* Ce mot se place quelquefois sur la finale de la première partie d'un rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette premiere partie, c'est sur cette finale qu'on doit s'arrêter et finir. (Voy. *Rondeau.*)

On n'emploie plus guère ce mot à cet usage, les François lui ayant substitué le point final, à l'exemple des Italiens. (Voy. *Point final.*)

FINALE, *s. f.* Principale corde du mode, qu'on appelle aussi tonique et sur laquelle l'air ou la pièce doit finir. (Voy. *Mode.*)

Quand on compose à plusieurs parties, et surtout des chœurs, il faut toujours que la basse tombe en finissant sur la note même de la *finale*. Les autres parties peuvent s'arrêter sur sa tierce ou sur sa quinte. Autrefois c'étoit une règle de donner toujours à la fin d'une pièce la tierce majeure à la *finale*, même en mode mineur; mais cet usage a été trouvé de mauvais goût et tout à fait abandonné.

FIXE, *adj.* Cordes ou sons *fixes* ou stables. Voy. *Son*, *Stable.*

FLATTÉ, *s. m.* Agrément du chant françois, difficile à définir, mais dont on comprendra suffisamment l'effet par un exemple. (Voy. pl. V, fig. 15, au mot *Flatté.*)

FLEURTIS, *s. m.* Sorte de contre-point figuré, lequel n'est point syllabique ou note sur note. C'est aussi l'assemblage des divers agrémens dont on orne un chant trop simple. Ce mot a vieilli en tous sens. (Voy. *Broderies*, *Doubles*, *Variations*, *Passages.*)

FOIBLE, *adj.* Temps *foible*. Voy. *Temps.*

FONDAMENTAL, *adj.* Son *fondamental* est celui qui sert de fondement à l'accord (voy. *Accord*), ou au ton (voy. *Tonique*). Basse *fondamentale* est celle qui sert de fondement à l'harmonie. (Voy. *Basse fondamentale.*) Accord *fondamental* est celui dont la basse est *fondamentale*, et dont les sons sont arrangés selon l'ordre de leur génération; mais comme cet ordre écarte extrêmement les parties, on les rapproche par des combinaisons ou renversemens; et pourvu que la basse reste la même, l'accord ne laisse pas pour cela de porter le nom de *fondamental;* tel est, par exemple, cet accord *ut mi sol*, renfermé dans un intervalle de quinte; au lieu que dans l'ordre de sa génération, *ut sol mi*, il comprend une dixième et même une dix-septième, puisque l'*ut fondamental* n'est pas la quinte de *sol*, mais l'octave de cette quinte.

FORCE, *s. f.* Qualité du son, appelée aussi quelquefois *intensité*, qui le rend plus sensible et le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps sonore sont ce qui rend le son aigu ou grave: leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos est ce qui le rend fort ou foible; quand cet écart est trop grand et qu'on force l'instrument ou la voix (voy. *Forcer*), le son devient bruit, et cesse d'être appréciable.

FORCER la voix, c'est excéder en haut ou en bas son diapason, ou son volume, à force d'haleine; c'est crier au lieu de chanter. Toute

voix qu'on *force* perd sa justesse; cela arrive même aux instrumens où l'on force l'archet ou le vent; voilà pourquoi les François chantent rarement juste.

FORLANE, *s. f.* Air d'une danse du même nom, commune à Venise, surtout parmi les gondoliers. Sa mesure est à $\frac{6}{8}$, elle se bat gaiement, et la danse est aussi fort gaie. On l'appelle *forlane* parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

FORT, *adv.* Ce mot s'écrit dans les parties pour marquer qu'il faut forcer le son avec véhémence, mais sans le hausser; chanter à pleine voix, tirer de l'instrument beaucoup de son; ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le superlatif *fortissimo*, dont on n'a guère besoin dans la musique françoise; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT, *adj.* Temps *fort*. Voy. *Temps*.

FORTE-PIANO. Substantif italien composé, et que les musiciens devroient franciser, comme les peintres ont francisé celui de *chiaroscuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *forte-piano* est l'art d'adoucir et renforcer les sons dans la mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-seulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours sur le même ton, mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La musique, en imitant la variété des accens et des tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remisses de la parole, et parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; et voilà ce qu'indique en général le mot *forte-piano*.

FRAGMENS. On appelle ainsi à l'Opéra de Paris le choix de trois ou quatre actes de ballet, qu'on tire de divers opéras, et qu'on rassemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entre eux, pour être représentés successivement le même jour, et remplir, avec leurs entr'actes, la durée d'un spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, et qu'un théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter.

FRAPPÉ, *adj. pris subst.* C'est le temps où l'on baisse la main ou le pied, et où l'on frappe pour marquer la césure. (Voy. *Thésis*.) On ne frappe ordinairement du pied que le premier temps de chaque mesure; mais ceux qui coupent en deux la mesure à quatre frappent aussi le troisième. En battant de la main la mesure, les François ne frappent jamais que le premier temps, et marquent les autres par divers mouvemens de main : mais les Italiens frappent les deux premiers de la mesure à trois, et lèvent le troisième; ils frappent de même les deux premiers de la mesure à quatre, et lèvent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples et semblent plus commodes.

FREDON, *s. m.* Vieux mot qui signifie un passage rapide et presque toujours diatonique de plusieurs notes sur la même syllabe; c'est à peu près ce que l'on a depuis appelé *roulade*, avec cette différence que la roulade dure davantage et s'écrit, au lieu que le *fredon* n'est qu'une courte addition de goût, ou, comme on disoit autrefois, une *diminution* que le chanteur fait sur quelque note.

FREDONNER, *v. n.* et *a.* Faire des *fredons*. Ce mot est vieux et ne s'emploie plus qu'en dérision.

FUGUE, *s. f.* Pièce ou morceau de musique où l'on traite, selon certaines règles d'harmonie et de modulation, un chant appelé *sujet*, en le faisant passer successivement et alternativement d'une partie à une autre.

Voici les principales règles de la *fugue*, dont les unes lui sont propres, et les autres communes avec l'imitation.

I. Le sujet procède de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, en montant ou en descendant.

II. Toute *fugue* a sa réponse dans la partie qui suit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponse doit rendre le sujet à la quarte ou à la quinte, et par mouvement semblable, le plus exactement qu'il est possible; procédant de la dominante à la tonique, quand le sujet s'est annoncé de la tonique à la dominante, *et vice versa*. Une partie peut aussi reprendre le même sujet à l'octave ou à l'unisson de la précédente; mais alors c'est répétition plutôt qu'une véritable réponse.

IV. Comme l'octave se divise en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, et l'autre seulement trois en continuant de monter de la dominante à la tonique, cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expression du sujet, et de faire quelque changement dans la réponse, pour ne pas quitter les cordes essentielles du mode. C'est autre chose quand on se propose de changer de ton : alors l'exactitude même de la réponse prise sur une autre corde produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la fugue soit dessinée de telle sorte que la réponse puisse entrer avant la fin du premier chant, afin qu'on entende en partie l'une et l'autre à la fois, que par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire à lui-même, et que l'art du compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour *fugue* un chant qu'on ne fait que promener d'une partie à l'autre, sans autre gêne que de l'accompagner ensuite à sa volonté : cela mérite tout au plus le nom d'imitation. (Voy. *Imitation.*)

Outre ces règles qui sont fondamentales, pour réussir dans ce genre de composition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en sont pas moins essentielles. Les *fugues*, en général, rendent la musique plus bruyante qu'agréable; c'est pourquoi elles conviennent mieux dans les chœurs que partout ailleurs. Or, comme leur principal mérite est de fixer toujours l'oreille sur le chant principal ou sujet, qu'on fait pour cela passer incessamment de partie en partie, et de modulation en modulation, le compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce chant bien distinct, ou à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Il y a pour cela deux moyens : l'un, dans le mouvement, qu'il faut sans cesse contraster; de sorte que, si la marche de la *fugue* est précipitée, les autres parties procèdent posément par des notes longues; et, au contraire, si la *fugue* marche gravement, que les accompagnemens travaillent davantage. Le second

moyen est d'écarter l'harmonie, de peur que les autres parties, s'approchant trop de celle qui chante le sujet, ne se confondent avec elle, et ne l empêchent de se faire entendre assez nettement, en sorte que ce qui seroit un vice partout ailleurs devient ici une beauté.

Unité de mélodie; voilà la grande règle commune qu'il faut souvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choisir les accords, les intervalles, afin qu'un certain son, et non pas un autre, fasse l'effet principal : *unité de mélodie.* Il faut quelquefois mettre en jeu des instrumens ou des voix d'espèce différente, afin que la partie qui doit dominer se distingue plus aisément : *unité de mélodie.* Une autre attention non moins nécessaire est, dans les divers enchaînemens de modulations qu'amènent la marche et le progrès de la *fugue*, de faire que toutes ces modulations se correspondent à la fois dans toutes les parties, de lier le tout dans son progrès par une exacte conformité de ton, de peur qu'une partie étant dans un ton et l'autre dans un autre, l'harmonie entière ne soit dans aucun, et ne présente plus d'effet simple à l'oreille, ni d'idée simple à l'esprit : *unité de mélodie.* En un mot, dans toute *fugue*, la confusion de mélodie et de modulation est en même temps ce qu'il y a de plus à craindre et de plus difficile à éviter; et le plaisir que donne ce genre de musique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manières de *fugues*, comme les *fugues perpétuelles*, appelées *canons*, les *doubles fugues*, les *contre-fugues*, ou *fugues renversées*, qu'on peut voir chacune à son mot, et qui servent plus à étaler l'art des compositeurs qu'à flatter l'oreille des écoutans.

Fugues, du latin *fuga*, *fuite*, parce que les parties, partant ainsi successivement, semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre.

Fugue renversée. C'est une *fugue* dont la réponse se fait par un mouvement contraire à celui du sujet. (Voy. *Contre-fugue.*)

FUSÉE, *s. f.* Trait rapide et continu qui monte ou descend pour joindre diatoniquement deux notes à un grand intervalle l'une de l'autre. (Voy. pl. IX, fig. 3.) A moins que la *fusée* ne soit notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux notes extrêmes ait une durée sur laquelle on puisse passer la *fusée* sans altérer la mesure.

G

G *ré sol*, G *sol ré ut*, ou simplement G. Cinquième son de la gamme diatonique, lequel s'appelle autrement *sol*. (Voy. *Gamme.*)

C'est aussi le nom de la plus haute des trois clefs de la musique. (Voy. *Clef.*)

GAI, *adv.* Ce mot, écrit au-dessus d'un air ou d'un morceau de musique, indique un mouvement moyen entre le vite et le modéré; il répond au mot italien *allegro*, employé pour le même usage. (Voy. *Allegro.*)

Ce mot peut s'entendre aussi du caractère d'une musique, indépendamment du mouvement.

Gaillarde, *s. f.* Air à trois temps gais d'une danse de même nom. On la nommoit autrefois *romanesque*, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette danse est hors d'usage depuis longtemps. Il en est resté seulement un pas appelé *pas de gaillarde*.

Gamme, gamm'ut, ou gamma-ut. Table ou échelle inventée par Gui Arétin, sur laquelle on apprend à nommer et entonner juste les degrés de l'octave par les six notes de musique, *ut ré mi fa sol la*, suivant toutes les dispositions qu'on peut leur donner; ce qui s'appelle *solfier*. (Voy. ce mot.)

La *gamme* a aussi été nommée *main harmonique*, parce que Gui employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses notes, pour montrer les rapports de ses hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. Cette main a été en usage pour apprendre à nommer les notes jusqu'à l'invention du *si*, qui a aboli chez nous les muances, et par conséquent la main harmonique qui sert à les expliquer.

Gui Arétin ayant, selon l'opinion commune, ajouté au diagramme des Grecs un tétracorde à l'aigu, et une corde au grave, ou plutôt, selon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce diagramme dans son ancienne étendue, il appela cette corde grave *hypoproslambanomenos*, et la marqua par le Γ des Grecs; et comme cette lettre se trouva ainsi à la tête de l'échelle, en plaçant dans le haut les sons graves, selon la méthode des anciens, elle a fait donner à cette échelle le nom barbare de *gamme*.

Cette *gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt cordes ou notes, c'est-à-dire de deux octaves et d'une sixte majeure. Ces cordes étoient représentées par des lettres et par des syllabes. Les lettres désignoient invariablement chacune une corde déterminée de l'échelle, comme elles font encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que six lettres, enfin que sept, et qu'il falloit recommencer d'octave en octave, on distinguoit ces octaves par les figures des lettres. La première octave se marquoit par des lettres capitales de cette manière : Γ. A. B., etc.; la seconde, par des caractères courans *g. a. b.*; et pour la sixte surnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg. aa. bb.*, etc.

Quant aux syllabes, elles ne représentoient que les noms qu'il falloit donner aux notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que six noms pour sept notes, c'étoit une nécessité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes notes; ce qui se fit de manière que ces deux notes, *mi fa* ou *la fa*, tombassent sur les semi-tons : par conséquent, dès qu'il se présentoit un dièse ou un bémol qui amenoit un nouveau semi-ton, c'étoit encore des noms à changer; ce qui faisoit donner le même nom à différentes notes, et différens noms à la même note, selon le progrès du chant; et ces changemens de noms s'appeloient *muances*.

On apprenoit donc ces muances par la *gamme*. A la gauche de chaque degré on voyoit une lettre qui indiquoit la corde précise appartenant à

ce degré, à la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même note devoit porter en montant ou en descendant par bécarre ou par bémol, selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire en divers temps plusieurs changemens à la *gamme*. La figure 2 (pl. II) représente cette *gamme* telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à peu près la même chose en Espagne et en Portugal, si ce n'est qu'on trouve quelquefois à la dernière place la colonne du bécarre, qui est ici la première, ou quelque autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette échelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à l' de la première colonne, le long de laquelle on monte jusqu'au *la;* après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa;* on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, et ainsi de suite. Ou bien on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne; arrivé au *la*, passer à *mi* dans la première colonne, puis repasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen l'une de ces transitions forme toujours un semi-ton, savoir *la fa;* et l'autre toujours un ton, savoir, *la mi*. Par bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, et faire les transitions de la même manière, etc.

En descendant par bécarre, on quitte l'*ut* de la colonne du milieu pour passer au *mi* de celle par bécarre, ou au *fa* de celle par bémol; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, etc.

Les Anglois n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premières, *ut ré mi fa*, changeant ainsi de colonne de quatre en quatre notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* et de *la mi*, il faut muer par *fa ut* et par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *gamme* que les lettres initiales qui marquent les sons fixes dans les autres *gammes*, et ils solfient même avec ces lettres de la manière qu'on pourra voir au mot *Solfier*.

La *gamme* françoise, autrement dite *gamme* du *si*, lève les embarras de toutes ces transitions. Elle consiste en une simple échelle de six degrés sur deux colonnes, outre celles des lettres. (Voy. pl. II, fig. 3.) La première colonne à gauche est pour chanter par bémol, c'est-à-dire avec un bémol à la clef; la seconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le mystère de la *gamme* françoise, qui n'a guère plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un bémol la met à l'instant hors d'usage. Les autres *gammes* n'ont par-dessus celle-là que l'avantage d'avoir aussi une colonne pour le bécarre, c'est-à-dire pour un dièse à la clef; mais sitôt qu'on y met plus d'un dièse ou d'un bémol (ce qui ne se faisoit jamais autrefois), toutes ces *gammes* sont également inutiles. Aujourd'hui que les musiciens françois chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *gamme*. C *sol ut*, *ut*, et C, ne sont pour eux que la même chose. Mais dans le système de Gui, *ut* est une chose, et C en est une autre fort différente; et quand il a donné chaque note une syllabe et une lettre, il n'a pas prétendu en faire

des synonymes, ce qui eût été doubler inutilement les noms et les embarras.

Gavotte, *s. f.* Sorte de danse dont l'air est à deux temps, et se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second temps et finit sur le premier. Le mouvement de la *gavotte* est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre et lent. Elle marque ses phrases et ses repos de deux en deux mesures.

Génie, *s. m.* Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le *génie*. En as-tu, tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas, tu ne le connoîtras jamais. Le *génie* du musicien soumet l'univers entier à son art; il peint tous les tableaux par des sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs : la volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle sans cesse, et ne se consume jamais : il exprime avec chaleur les frimas et les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'âme ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, et qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir : mais, hélas! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime; cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvre de Leo, de Durante, de Jomelli, de Pergolèse. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends le Métastase et travaille; son *génie* echauffera le tien, tu créeras à son exemple; c'est là ce que fait le *génie*, et d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *génie?* Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître? tu ne saurois le sentir : fais de la musique françoise.

Genre, *s. m.* Division et disposition du tétracorde, considéré dans les intervalles des quatres sons qui le composent. On conçoit que cette définition, qui est celle d'Euclide, n'est applicable qu'à la musique grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne constitution de l'accord du tétracorde, c'est-à-dire l'établissement d'un *genre* régulier, dépendoit des trois règles suivantes, que je tire d'Aristoxène.

La première étoit que les deux cordes extrêmes du tétracorde devoient toujours rester immobiles, afin que leur intervalle fût toujours celui d'une quarte juste ou du diatessaron. Quant aux deux cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'intervalle du lichanos à la mèse ne devoit jamais passer deux *tons*, ni diminuer au delà d'un *ton*, de sorte qu'on avoit précisément l'espace d'un *ton* pour varier l'accord du lichanos : et c'est la seconde règle. La troisième étoit que l'intervalle de la parhypate, ou seconde corde, à l'hypate, n'excédât jamais celui de la même parhypate au lichanos.

Comme en général cet accord pouvoit se diversifier de trois façons, cela constituoit trois principaux *genres;* savoir, le diatonique, le chromatique, et l'enharmonique. Ces deux derniers *genres*, où les deux premiers intervalles faisoient toujours ensemble une somme moindre que le troisième intervalle, s'appeloient, à cause de cela, *genres épais* ou *serrés.* (Voy. *Épais.*)

Dans le diatonique, la modulation procédoit par un semi-ton, un *ton*, et un autre *ton*, *si ut ré mi*, et comme on y passoit par deux *tons* consécutifs, de là lui venoit le nom de *diatonique.* Le chromatique procédoit successivement par deux semi-tons et un hémiditon ou une tierce mineure, *si*, *ut*, *ut* dièse, *mi;* cette modulation tenoit le milieu entre celle du diatonique et de l'enharmonique, y faisant, pour ainsi dire, sentir diverses nuances de sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances intermédiaires; et de là vient qu'on appeloit ce *genre* chromatique ou coloré. Dans l'enharmonique, la modulation procédoit par deux quarts de *ton*, en divisant, selon la doctrine d'Aristoxène, le semi-ton majeur en deux parties égales, et un diton ou une tierce majeure, comme *si*, *si* dièse enharmonique, *ut*, et *mi;* ou bien, selon les pythagoriciens, en divisant le semi-ton majeur en deux intervalles inégaux, qui formoient l'un le semi-ton mineur, c'est-à-dire notre dièse ordinaire, et l'autre le complément de ce même semi-ton mineur au semi-ton majeur, et ensuite le diton, comme ci-devant, *si*, *si* dièse ordinaire, *ut*, *mi.* Dans le premier cas, les deux intervalles égaux du *si* à l'*ut* étoient tous deux enharmoniques ou d'un quart de *ton;* dans le second cas, il n'y avoit d'enharmonique que le passage du *si* dièse à l'*ut*, c'est-à-dire la différence du semi-ton mineur au semi-ton majeur, laquelle est le dièse appelé *de Pythagore*, et le véritable intervalle enharmonique donné par la nature.

Comme donc cette modulation, dit M. Burette, se tenoit d'abord très-serrée, ne parcourant que de petits intervalles, des intervalles presque insensibles, on la nommoit *enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien assemblée, *probe coagmentata.*

Outre ces *genres* principaux, il y en avoit d'autres qui résultoient tous des divers partages du tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Aristoxène subdivise le *genre* diatonique en syntonique et diatonique mol (voy. *Diatonique*), et le *genre* chromatique en mol, hémiolien et tonique (voy. *Chromatique*), dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Aristide Quintilien fait mention de plusieurs autres *genres* particuliers, et il en compte six qu'il donne pour très-anciens, savoir, le lydien, le dorien, le phrygien, l'ionien, le mixolydien, et le syntonolydien. Ces six *genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les tons ou modes de mêmes noms, différoient par leurs degrés ainsi que par leur accord; les uns n'arrivoient pas à l'octave, les autres l'atteignoient, les autres la passoient, en sorte qu'ils participoient à la fois du *genre* et du mode. On en peut voir le détail dans le *Musicien grec.*

En général le diatonique se divise en autant d'espèces qu'on peut assigner d'intervalles différens entre le semi-ton et le *ton*.

Le chromatique, en autant d'espèces qu'on peut assigner d'intervalles entre le semi-ton et le dièse enharmonique.

Quant à l'enharmonique, il ne se subdivise point.

Indépendamment de toutes ces subdivisions, il y avoit encore un *genre* commun dans lequel on n'employoit que des sons stables qui appartiennent à tous les *genres*, et un *genre* mixte qui participoit du caractère de deux *genres* ou de tous les trois. Or, il faut bien remarquer que dans ce mélange des *genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre cordes, mais on les tendoit ou relâchoit diversement durant une même pièce; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je soupçonne que peut-être un tétracorde étoit accordé dans un *genre*, et un autre dans un autre; mais les auteurs ne s'expliquent pas clairement là-dessus.

On lit dans Aristoxène (liv. I, part. II) que, jusqu'au temps d'Alexandre, le diatonique et le chromatique étoient négligés des anciens musiciens, et qu'ils ne s'exerçoient que dans le *genre* enharmonique comme le seul digne de leur habileté; mais ce *genre* étoit entièrement abandonné du temps de Plutarque, et le chromatique aussi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des anciens, plus que le progrès de notre musique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs successeurs. Nous avons comme eux le *genre* diatonique, le chromatique, et l'enharmonique, mais sans aucunes divisions, et nous considérons ces *genres* sous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient : c'étoient pour eux autant de manières particulières de conduire le chant sur certaines cordes prescrites; pour nous, ce sont autant de manières de conduire le corps entier de l'harmonie, qui forcent les parties à suivre les intervalles prescrits par ces *genres* : de sorte que le *genre* appartient encore plus à l'harmonie qui l'engendre, qu'à la mélodie qui le fait sentir

Il faut encore observer que, dans notre musique, les *genres* sont presque toujours mixtes, c'est-à-dire que le diatonique entre pour beaucoup dans le chromatique, et que l'un et l'autre sont nécessairement mêlés à l'enharmonique. Une pièce de musique tout entière dans un seul *genre* seroit très-difficile à conduire et ne seroit pas supportable : car, dans le diatonique, il seroit impossible de changer de ton; dans le chromatique, on seroit forcé de changer de ton à chaque note : et dans l'enharmonique, il n'y auroit absolument aucune sorte de liaison. Tout cela vient encore des règles de l'harmonie, qui assujettissent la succession des accords à certaines règles incompatibles avec une continuelle succession enharmonique ou chromatique, et aussi de celles de la mélodie, qui n'en sauroit tirer de beaux chants. Il n'en étoit pas de même des *genres* des anciens : comme les tétracordes étoient également complets, quoique divisés différemment dans chacun des trois systèmes, si dans la mélodie ordinaire un *genre* eût emprunté d'un autre d'autres sons que ceux qui se trouvoient nécessairement communs entre eux, le tétracorde auroit eu plus de quatre cordes, et toutes les règles de leur musique auroient été confondues.

M. Serre, de Genève, a fait la distinction d'un quatrième *genre*, duquel j'ai parlé dans son article. (Voy. *Diacommatique*.)

Gigue, *s. f.* Air d'une danse de même nom, dont la mesure est à six-huit et d'un mouvement assez gai. Les opéras françois contiennent beaucoup de *gigues*, et les *gigues* de Corelli ont été longtemps célèbres : mais ces airs sont entièrement passés de mode; on n'en fait plus du tout en Italie, et l'on n'en fait plus guère en France.

Gout, *s. m.* De tous les dons naturels, le *goût* est celui qui se sent le mieux et qui s'explique le moins : il ne seroit pas ce qu'il est si l'on pouvoit le définir, car il juge des objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise, et sert, si j'ose parler ainsi, de lunettes à la raison.

Il y a dans la mélodie des chants plus agréables que d'autres, quoique également bien modulés; il y a dans l'harmonie des choses d'effet et des choses sans effet, toutes également régulières; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes; il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractère : de ces manières, les unes plaisent plus que les autres, et loin de les pouvoir soumettre aux règles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raison de ces différences, et je vous dirai ce que c'est que le *goût*.

Chaque homme a un *goût* particulier, par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles et bonnes un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques; l'autre aime mieux les airs gais : une voix douce et flexible chargera ses chants d'ornemens agréables; une voix sensible et forte animera les siens des accens de la passion : l'un cherchera la simplicité dans la mélodie; l'autre fera cas des traits recherchés : et tous deux appelleront élégance le *goût* qu'ils auront préféré. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes, dont le goût enseigne à tirer parti, tantôt du caractère particulier de chaque homme, qui le rend plus sensible à un plaisir ou à un défaut qu'à un autre, tantôt de la diversité d'âge ou de sexe, qui tourne les désirs vers des objets différens : dans tous ces cas, chacun n'ayant que son *goût* à opposer à celui d'un autre, il est évident qu'il n'en faut point disputer.

Mais il y a aussi un *goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent; et c'est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *goût*. Faites entendre un concert à des oreilles suffisamment exercées et à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, sur le jugement des morceaux et sur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime : ces choses sont celles qui se trouvent soumises aux règles; et ce jugement commun est alors celui de l'artiste ou du connoisseur : mais de ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises, il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide et commune à tous; et ce dernier jugement appartient à l'homme de *goût*. Que si l'unani-

mité parfaite ne s'y trouve pas, c'est que tous ne sont pas également bien organisés: que tous ne sont pas gens de *goût*, et que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent souvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *goût*, on en peut disputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui soit le vrai : mais je ne vois guère d'autre moyen de terminer la dispute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la nature. Voila donc ce qui doit décider de la préférence entre la musique françoise et l'italienne.

Au reste, le génie crée, mais le *goût* choisit; et souvent un génie trop abondant a besoin d'un censeur sévère qui l'empêche d'abuser de ses richesses. Sans *goût* on peut faire de grandes choses; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *goût* qui fait saisir au compositeur les idées du poëte; c'est le *goût* qui fait saisir à l'exécutant les idées du compositeur; c'est le *goût* qui fournit à l'un et à l'autre tout ce qui peut orner et faire valoir leur sujet; et c'est le *goût* qui donne à l'auditeur le sentiment de toutes ces convenances. Cependant le *goût* n'est point la sensibilité : on peut avoir beaucoup de *goût* avec une âme froide; et tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le *goût* s'attache plus volontiers aux petites expressions, et la sensibilité aux grandes.

GOUT DU CHANT. C'est ainsi qu'on appelle en France l'art de chanter ou de jouer les notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du chant françois. On trouve à Paris plusieurs maîtres de *goût du chant*, et ce *goût* a plusieurs termes qui lui sont propres; on trouvera les principaux au mot *Agrémens*.

Le *goût du chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du chanteur le timbre, bon ou mauvais, de quelque acteur ou actrice à la mode; tantôt il consiste à nasillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevroter, tantôt à glapir : mais tout cela sont des grâces passagères qui changent sans cesse avec leurs auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, et de plus une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE, *adj.*, est opposé à *aigu*. Plus les vibrations du corps sonore sont lentes, plus le son est *grave*. (Voy. *Son*, *Gravité*.)

GRAVITÉ, *s. f.* C'est cette modification du son par laquelle on le considère comme *grave* ou *bas* par rapport à d'autres sons qu'on appelle *hauts* ou *aigus*. Il n'y a point dans la langue françoise de corrélatif à ce mot, car celui d'*acuité* n'a pu passer.

La *gravité* des sons dépend de la grosseur, longueur, tension des cordes, de la longueur et du diamètre des tuyaux, et en général du volume et de la masse des corps sonores; plus ils ont de tout cela, plus leur *gravité* est grande : mais il n'y a point de *gravité* absolue, et nul son n'est grave ou aigu que par comparaison.

GROS-FA. Certaines vieilles musiques d'Église, en notes carrées, rondes ou blanches, s'appeloient jadis du *gros-fa*.

GROUPE, *s. m.* Selon l'abbé Brossard, quatre notes égales et diatoniques, dont la première et la troisième sont sur le même degré, for-

ment un *groupe*. Quand la deuxième descend et que la quatrième monte, c'est *groupe ascendant;* quand la deuxième monte et que la quatrième descend, c'est *groupe descendant :* et il ajoute que ce nom a été donné à ces notes à cause de la figure qu'elles forment ensemble.

Je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot, en parlant, dans le sens que lui donne l'abbé Brossard, ni même de l'avoir lu dans le même sens ailleurs que dans son Dictionnaire.

Guide, *s. f.* C'est la partie qui entre la première dans une fugue et annonce le sujet. (Voy. *Fugue.*) Ce mot, commun en Italie, est peu usité en France dans le même sens.

Guidon, *s. m.* Petit signe de musique, lequel se met à l'extrémité de chaque portée sur le degré où sera placée la note qui doit commencer la portée suivante : si cette première note est accompagnée accidentellement d'un dièse, d'un bémol, ou d'un bécarre, il convient d'en accompagner aussi le *guidon*.

On ne se sert plus de *guidons* en Italie, surtout dans les partitions, où chaque portée ayant toujours dans l'accolade sa place fixe, on ne sauroit guère se tromper en passant de l'une à l'autre. Mais les *guidons* sont nécessaires dans les partitions françoises, parce que, d'une ligne à l'autre, les accolades, embrassant plus ou moins de portées, vous laissent dans une continuelle incertitude de la portée correspondante à celle que vous avez quittée.

Gymnopédie, *s. f.* Air ou nome sur lequel dansoient à nu les jeunes Lacédémoniennes.

H

Harmatias. Nom d'un nome dactylique de la musique grecque, inventé par le premier Olympe, Phrygien.

Harmonie, *s. f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot dans leur musique est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lequel on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, l'*harmonie* paroît être la partie qui a pour objet la succession convenable des sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres parties appelées *rhythmica* et *metrica*, qui se rapportent au temps et à la mesure; ce qui laisse à cette convenance une idée vague et indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les règles de l'art; et encore, après cela, l'*harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette dernière les idées de rhythme et de mesure, sans lesquelles, en effet, nulle mélodie ne peut avoir un caractère déterminé; au lieu que l'*harmonie* a le sien par elle-même indépendamment de toute autre quantité. (Voy. *Mélodie.*)

On voit par un passage de Nicomaque et par d'autres qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*harmonie* à la consonnance de l'octave, et aux concerts de voix et d'instrumens qui s'exécutoient à l'octave, et qu'ils appeloient plus communément *antiphonies*.

Harmonie, selon les modernes, est une succession d'accords selon

les lois de la modulation. Longtemps cette *harmonie* n'eut d'autres principes que des règles presque arbitraires ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée, qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des consonnances, et dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Mersenne et M. Sauveur ayant trouvé que tout son, bien que simple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres sons moins sensibles qui formoient avec lui l'accord parfait majeur, M. Rameau est parti de cette expérience, et en a fait la base de son système harmonique, dont il a rempli beaucoup de livres, et qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au public.

M. Tartini, partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate, et non moins certaine, est parvenu à des conclusions assez semblables par un chemin tout opposé. M. Rameau fait engendrer les dessus par la basse; M. Tartini fait engendrer la basse par les dessus : celui-ci tire l'*harmonie* de la mélodie, et le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux écoles doivent sortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que savoir lequel doit être fait pour l'autre, du chant ou de l'accompagnement. On trouvera au mot *Système* un court exposé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai suivi dans tout cet ouvrage, comme le seul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce système, quelque ingénieux qu'il soit, n'est rien moins que fondé sur la nature, comme il le répète sans cesse; qu'il n'est établi que sur des analogies et des convenances qu'un homme inventif peut renverser demain par d'autres plus naturelles; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une est reconnue fausse, et l'autre ne fournit point les conséquences qu'il en tire. En effet, quand cet auteur a voulu décorer du titre de *démonstration* les raisonnemens sur lesquels il établit sa théorie, tout le monde s'est moqué de lui; l'Académie a hautement désapprouvé cette qualification obreptice; et M. Esteve, de la Société royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette proposition, que, dans la loi de la nature, les octaves des sons les représentent et peuvent se prendre pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même solidement établi dans sa prétendue démonstration. Je reviens à son système.

Le principe physique de la résonnance nous offre les accords isolés et solitaires; il n'en établit pas la succession. Une succession régulière est pourtant nécessaire. Un dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangue, ni un recueil de bons accords une pièce de musique : il faut un sens, il faut de la liaison dans la musique ainsi que dans le langage; il faut que quelque chose de ce qui précède se transmette à ce qui suit, pour que le tout fasse un ensemble et puisse être appelé véritablement un.

Or la sensation composée qui résulte d'un accord parfait se résout dans la sensation absolue de chacun des sons qui le composent, et dans la sensation comparée de chacun des intervalles que ces mêmes sons forment entre eux : il n'y a rien au delà de sensible dans cet accord; d'où il suit que ce n'est que par le rapport des sons et par l'ana

logie des intervalles qu'on peut établir la liaison dont il s'agit, et c'est là le vrai et l'unique principe d'où découlent toutes les lois de l'*harmonie* et de la modulation. Si donc toute l'*harmonie* n'étoit formée que par une succession d'accords parfaits majeurs, il suffiroit d'y procéder par intervalles semblables à ceux qui composent un tel accord : car alors, quelque son de l'accord précédent se prolongeant nécessairement dans le suivant, tous les accords se trouveroient suffisamment liés, et l'*harmonie* seroit une, au moins en ce sens.

Mais, outre que de telles successions excluroient toute mélodie en excluant le genre diatonique qui en fait la base, elles n'iroient point au vrai but de l'art, puisque la musique, étant un discours, doit avoir comme lui ses périodes, ses phrases, ses suspensions, ses repos, sa ponctuation de toute espèce, et que l'uniformité des marches harmoniques n'offriroit rien de tout cela. Les marches diatoniques exigeoient que les accords majeurs et mineurs fussent entremêlés, et l'on a senti la nécessité des dissonances pour marquer les phrases et les repos. Or la succession liée des accords parfaits majeurs ne donne ni l'accord parfait mineur, ni la dissonance, ni aucune espèce de phrase, et la ponctuation s'y trouve tout à fait en défaut.

M. Rameau voulant absolument, dans son système, tirer de la nature toute notre *harmonie*, a eu recours pour cet effet à une autre expérience de son invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, et qui est renversée de la première : il a prétendu qu'un son quelconque fournissoit dans ses multiples un accord parfait mineur au grave, dont il étoit la dominante ou quinte, comme il en fournit un majeur dans ses aliquotes, dont il est la tonique ou fondamentale. Il a avancé, comme un fait assuré, qu'une corde sonore faisoit vibrer dans leur totalité, sans pourtant les faire résonner, deux autres cordes plus graves, l'une à sa douzième majeure, et l'autre à sa dix-septième; et de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieusement non-seulement l'introduction du mode mineur et de la dissonance dans l'*harmonie*, mais les règles de la phrase harmonique et de toute la modulation, telles qu'on les trouve aux mots *Accord*, *Accompagnement*, *Basse fondamentale*, *Cadence*, *Dissonance*, *Modulation*.

Mais premièrement l'expérience est fausse. Il est reconnu que les cordes accordées au-dessous du son fondamental ne frémissent point en entier à ce son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'unisson, lequel conséquemment n'a point d'harmoniques en dessous : il est reconnu de plus que la propriété qu'ont les cordes de se diviser n'est point particulière à celles qui sont accordées à la douzième et à la dix-septième en dessous du son principal, mais qu'elle est commune à tous ses multiples; d'où il suit que les intervalles de douzième et de dix-septième en dessous n'étant pas uniques en leur manière, on n'en peut rien conclure en faveur de l'accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposeroit la vérité de cette expérience, cela ne lèveroit pas à beaucoup près les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*harmonie* est dérivée de la résonnance du corps sonore, il n'en

dérive donc point des seules vibrations du corps sonore qui ne résonne pas. En effet, c'est une étrange théorie de tirer de ce qui n résonne pas les principes de l'*harmonie*, et c'est une étrange physique de faire vibrer et non résonner le corps sonore, comme si le son lui-même étoit autre chose que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs le corps sonore ne donne pas seulement, outre le son principal, les sons qui composent avec lui l'accord parfait, mais une infinité d'autres sons, formés par toutes les aliquotes du corps sonore, lesquels n'entrent point dans cet accord parfait. Pourquoi les premiers sont-ils consonnans, et pourquoi les autres ne le sont-ils pas, puisqu'ils sont tous également donnés par la nature?

Tout son donne un accord vraiment parfait, puisqu'il est formé de tous ses harmoniques, et que c'est par eux qu'il est un son : cependant ces harmoniques ne s'entendent pas, et l'on ne distingue qu'un son simple, à moins qu'il ne soit extrêmement fort; d'où il suit que la seule bonne *harmonie* est l'unisson, et qu'aussitôt qu'on distingue les consonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*harmonie* a perdu sa pureté.

Cette altération se fait alors de deux manières. Premièrement, en faisant sonner certains sons harmoniques, et non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entre eux tous, pour produire la sensation d'un son unique, et l'unité de la nature est détruite. On produit, en doublant ces harmoniques, un effet semblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le son générateur on n'entendît ceux des harmoniques qu'on auroit laissés; au lieu qu'en les laissant tous, ils s'entre-détruisent et concourent ensemble à produire et renforcer la sensation unique du son principal. C'est le même effet que donne le plein jeu de l'orgue, lorsque, ôtant successivement les registres, on laisse avec le principal la doublette et la quinte; car alors cette quinte et cette tierce, qui restoient confondues, se distinguent séparément et désagréablement.

De plus, les harmoniques qu'on fait sonner ont eux-mêmes d'autres harmoniques, lesquels ne le sont pas du son fondamental : c'est par ces harmoniques ajoutés que celui qui les produit se distingue encore plus durement; et ces mêmes harmoniques qui font ainsi sentir l'accord n'entrent point dans son *harmonie*. Voilà pourquoi les consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre, et je ne doute pas que l'octave elle-même ne déplût comme les autres, si le mélange des voix d'hommes et de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la dissonance, puisque, non-seulement les harmoniques du son qui la donnent, mais ce son lui-même n'entre point dans le système harmonieux du son fondamental; ce qui fait que la dissonance se distingue toujours d'une manière choquante parmi tous les autres sons.

Chaque touche d'un orgue, dans le plein jeu, donne un accord parfait tierce majeure, qu'on ne distingue pas du son fondamental, à

moins qu'on ne soit d'une attention extrême et qu'on ne tire successivement les jeux; mais ces sons harmoniques ne se confondent avec le principal qu'à la faveur du grand bruit et d'un arrangement de registres par lequel les tuyaux qui font résonner le son fondamental couvrent de leur force ceux qui donnent ces harmoniques. Or, on n'observe point et l'on ne sauroit observer cette proportion continuelle dans un concert, puisque, attendu le renversement de l'*harmonie*, il faudroit que cette plus grande force passât à chaque instant d'une partie à une autre; ce qui n'est pas praticable, et défigureroit toute la mélodie.

Quand on joue de l'orgue, chaque touche de la basse fait sonner l'accord parfait majeur; mais parce que cette basse n'est pas toujours fondamentale, et qu'on module souvent en accord parfait mineur, cet accord parfait majeur est rarement celui que frappe la main droite; de sorte qu'on entend la tierce mineure avec la majeure, la quinte avec le triton, la septième superflue avec l'octave, et mille autres cacophonies, dont nos oreilles sont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes; mais il n'est point à présumer qu'il en fût ainsi d'une oreille naturellement juste, et qu'on mettroit pour la première fois à l'épreuve de cette *harmonie.*

M. Rameau prétend que les dessus d'une certaine simplicité suggèrent naturellement leur basse, et qu'un homme ayant l'oreille juste et non exercée entonnera naturellement cette basse. C'est là un préjugé de musique démenti par toute expérience. Non-seulement celui qui n'aura jamais entendu ni basse ni *harmonie* ne trouvera de lui-même ni cette *harmonie* ni cette basse, mais elles lui déplairont si on les lui fait entendre, et il aimera beaucoup mieux le simple unisson.

Quand on songe que de tous les peuples de la terre, qui tous ont une musique et un chant, les Européens sont les seuls qui aient une *harmonie*, des accords, et qui trouvent ce mélange agréable; quand on songe que le monde a duré tant de siècles, sans que de toutes les nations qui ont cultivé les beaux-arts aucune ait connu cette *harmonie;* qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun être dans la nature ne produit d'autre accord que l'unisson, ni d'autre musique que la mélodie; que les langues orientales, si sonores, si musicales; que les oreilles grecques, si délicates, si sensibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux et passionnés vers notre *harmonie;* que sans elle leur musique avoit des effets si prodigieux; qu'avec elle la nôtre en a de si foibles; qu'enfin il étoit réservé à des peuples du Nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix que de la douceur des accens et de la mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte et de la donner pour principe à toutes les règles de l'art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre *harmonie* n'est qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'art et de la musique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant que l'*harmonie* est la source des plus grandes beautés de la musique; mais ce sentiment est contredit par les faits et par la raison. Par les faits, puisque tous les grands effets de la musique ont cessé, et qu'elle a perdu son énergie et sa force depuis l'invention du contre-point; à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques sont des beautés savantes, qui ne transportent que des gens versés dans l'art; au lieu que les véritables beautés de la musique, étant de la nature, sont et doivent être également sensibles à tous les hommes savans et ignorans.

Par la raison, puisque l'*harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la musique, formant des images ou exprimant des sentimens, se puisse élever au genre dramatique ou imitatif, qui est la partie de l'art la plus noble et la seule énergique, tout ce qui ne tient qu'au physique des sons étant très-borné dans le plaisir qu'il nous donne, et n'ayant que très-peu de pouvoir sur le cœur humain. (Voy. *Mélodie.*)

Harmonie. Genre de musique. Les anciens ont souvent donné ce nom au genre appelé plus communément *genre enharmonique*. (Voy. *Enharmonique.*)

Harmonie directe est celle où la basse est fondamentale, et où les parties supérieures conservent l'ordre direct entre elles et avec cette basse.

Harmonie renversée est celle où le son générateur ou fondamental est dans quelqu'une des parties supérieures, et où quelque autre son de l'accord est transporté à la basse au-dessous des autres. (Voy. *Direct*, *Renversé.*)

Harmonie figurée est celle où l'on fait passer plusieurs notes sur un accord. On *figure* l'*harmonie* par degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par degrés conjoints, on emploie nécessairement d'autres notes que celles qui forment l'accord, des notes qui ne sonnent point sur la basse, et sont comptées pour rien dans l'*harmonie*. ces notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des temps, principalement des temps forts, si ce n'est comme coulés, ports de voix, ou lorsqu'on fait la première note du temps brève pour appuyer la seconde. Mais quand on figure par degrés disjoints, on ne peut absolument employer que les notes qui forment l'accord, soit consonnant, soit dissonant. L'*harmonie* se *figure* encore par des sons suspendus ou supposés. (Voy. *Supposition*, *Suspension.*)

HARMONIEUX, *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'harmonie, et même quelquefois tout ce qui est sonore et remplit l'oreille dans les voix, dans les instrumens, dans la simple mélodie.

HARMONIQUE, *adj.* Ce qui appartient à l'harmonie, comme les divisions *harmoniques* du monocorde, la proportion *harmonique*, le canon *harmonique*, etc.

Harmonique, *s. des deux genres.* On appelle ainsi tous les sons concomitans ou accessoires, qui, par le principe de la résonnance, accompagnent un son quelconque et le rendent appréciable : ainsi toutes les aliquotes d'une corde sonore en donnent les *harmoniques*. Ce mot

s'emploie au masculin quand on sous-entend le mot *son*, et au féminin quand on sous-entend le mot *corde*.

Sons harmoniques. Voy. *Son*.

HARMONISTE, *s. m.* Musicien savant dans l'harmonie. «C'est un bon *harmoniste;* Durante est le plus grand *harmoniste* de l'Italie, c'est-à-dire du monde.»

HARMONOMÈTRE, *s. m.* Instrument propre à mesurer les rapports harmoniques. Si l'on pouvoit observer et suivre à l'oreille et à l'œil les ventres, les nœuds, et toutes les divisions d'une corde sonore en vibration, l'on auroit un *harmonomètre* naturel très-exact; mais nos sens trop grossiers ne pouvant suffire à ces observations, on y supplée par un monocorde que l'on divise à volonté par des chevalets mobiles; et c'est le meilleur *harmonomètre* naturel que l'on ait trouvé jusqu'ici. (Voy. *Monocorde*.)

HARPALICE. Sorte de chanson propre aux filles parmi les anciens Grecs. (Voy. *Chanson*.)

HAUT, *adj.* Ce mot signifie la même chose qu'*aigu*, et ce terme est opposé à *bas*. C'est ainsi qu'on dira que le ton est trop *haut*, qu'il faut monter l'instrument plus *haut*.

Haut s'emploie aussi quelquefois improprement pour *fort:* «Chantez plus *haut*, on ne vous entend pas.»

Les anciens donnoient à l'ordre des sons une dénomination toute opposée à la nôtre; ils plaçoient en *haut* les sons graves, et en bas les sons aigus : ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

Haut est encore, dans celles des quatre parties de la musique qui se subdivisent, l'épithète qui distingue la plus élevée ou la plus aiguë. *Haute-contre*, *Haute-taille*, *Haut-dessus*. (Voy. ces mots.)

HAUT-DESSUS, *s. m.* C'est quand les dessus chantans se subdivisent, la partie supérieure. Dans les parties instrumentales, on dit toujours *premier dessus* et *second dessus;* mais dans le vocal on dit quelquefois *haut-dessus* et *bas-dessus*.

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre parties de la musique qui appartient aux voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes, par opposition à la *basse-contre*, qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voy. *Parties*.)

Dans la musique italienne, cette partie qu'ils appellent *contr'alto*, et qui répond à la *haute-contre*, est presque toujours chantée par des *bas-dessus*, soit femmes, soit castrati. En effet, la *haute-contre* en voix d'hommes n'est point naturelle; il faut la forcer pour la porter à ce diapason; quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur, et rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TÉNOR, est cette partie de la musique qu'on appelle aussi simplement *taille*. Quand la taille se subdivise en deux autres parties, l'inférieure prend le nom de *basse-taille* ou concordant, et la supérieure s'appelle *haute-taille*.

HÉMI. Mot grec fort usité dans la musique, et qui signifie *demi* ou *moitié*. (Voy. *Semi*.)

HÉMIDITON. C'étoit, dans la musique grecque, l'intervalle de tierce majeure, diminué d'un semi-ton, c'est-à-dire la tierce mineure. L'*hémiditon* n'est point, comme on pourroit le croire, la moitié du diton ou le *ton;* mais c'est le diton moins la moitié d'un *ton :* ce qui est tout différent.

HÉMIOLE. Mot grec qui signifie l'*entier et demi*, et qu'on a consacré en quelque sorte à la musique : il exprime le rapport de deux quantités dont l'une est à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2 : on l'appelle autrement le *rapport sesquialtère*.

C'est de ce rapport que naît la consonnance appelée *diapente* ou quinte; et l'ancien rhythme sesquialtère en naissoit aussi.

Les anciens auteurs italiens donnent encore le nom d'*hémiole* ou *hémiolie* à cette espèce de mesure triple dont chaque temps est une noire. Si cette noire est sans queue, la mesure s'appelle *hemiolia maggiore*, parce qu'elle se bat plus lentement et qu'il faut deux noires à queue pour chaque temps. Si chaque temps ne contient qu'une noire à queue, la mesure se bat du double plus vite, et s'appelle *hemiolia minore*.

HÉMIOLIEN, *adj.* C'est le nom que donne Aristoxène à l'une des trois espèces du genre chromatique dont il explique les divisions. Le tétracorde 30 y est partagé en trois intervalles, dont les deux premiers, égaux entre eux, sont chacun la sixième partie, et dont le troisième est les deux tiers : $5+5+20=30$.

HEPTACORDE, HEPTAMÉRIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, etc. (Voy. *Eptacorde*, *Eptaméride*, *Eptaphone*, etc.)

HERMOSMÉNON. Voy. *Mœurs*.

HEXHARMONIEN, *adj.* Nome ou chant d'une mélodie efféminée et lâche, comme Aristophane le reproche à Philoxène son auteur.

HOMOPHONIE, *s. f.* C'étoit dans la musique grecque cette espèce de symphonie qui se faisoit à l'unisson, par opposition à l'antiphonie qui s'exécutoit à l'octave. Ce mot vient de ὁμός, pareil, et de φωνή, son.

HYMÉE. Chanson des meuniers chez les anciens Grecs, autrement dite *épiaulie*. (Voy. ce mot.)

HYMÉNÉE. Chanson des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *épithalame*. (Voy. *Épithalame*.)

HYMNE, *s. f.* Chant en l'honneur des dieux ou des héros. Il y a cette différence entre l'*hymne* et le cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions, et l'*hymne* aux personnes. Les premiers chants de toutes les nations ont été des cantiques ou des *hymnes*. Orphée et Linus passoient chez les Grecs pour auteurs des premières *hymnes;* et il nous reste parmi les poésies d'Homère un recueil d'hymnes en l'honneur des dieux.

HYPATE, *adj.* Épithète par laquelle les Grecs distinguoient le tétracorde le plus bas, et la plus basse corde de chacun des deux plus bas tétracordes; ce qui pour eux étoit tout le contraire, car ils suivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, et plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire

puisque les idées attachées aux mots *aigu* et *grave* n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachées aux mots *haut* et *bas*.

On appeloit donc *tétracorde hypaton*, ou des *hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous et immédiatement au-dessus de la *proslambanomène* ou plus basse corde du mode ; et la première corde du tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là s'appeloit *hypate hypaton*, c'est-à-dire, comme le traduisoient les Latins, la *principale* du tétracorde des *principales*. Le tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appeloit *tétracorde méson*, ou des moyennes, et la plus grave corde s'appeloit *hypate méson*, c'est-à-dire la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien prétend que ce mot d'*hypate*, *principale*, *élevée* ou *suprême*, a été donné à la plus grave des cordes du diapason par allusion à Saturne, qui des sept planètes est la plus éloignée de nous. On se doutera bien par là que ce Nicomaque étoit pythagoricien.

Hypate hypaton. C'étoit la plus basse corde du plus bas tétracorde des Grecs, et d'un ton plus haut que la proslambanomène. (Voy. l'article précédent.)

Hypate méson. C'étoit la plus basse corde du second tétracorde, laquelle étoit aussi la plus aiguë du premier, parce que ces deux tétracordes étoient conjoints. (Voy *Hypate*.)

Hypatoïdes. Sons graves. (Voy. *Lepsis*.)

Hyperboléien, *adj*. Nome ou chant de même caractère que l'hexharmonien. (Voy. *Hexharmonien*.)

Hyrerboléon. Le tétracorde *hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq tétracordes du système des Grecs.

Ce mot est le génitif du substantif pluriel ὑπερϐολαί, sommets, extrémités ; les sons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

Hyperdiazeuxis. Disjonction de deux tétracordes séparés par l'intervalle d'une octave, comme étoient le tétracorde des hypates et celui des hyperbolées.

Hyperdorien. Mode de la musique grecque, autrement appelé *mixolydien*, duquel la fondamentale ou tonique étoit une quarte au-dessus de celle du mode dorien. (Voy. *Mode*.)

On attribue à Pythoclide l'invention du mode *hyperdorien*.

Hyperéolien. Le pénultième à l'aigu des quinze modes de la musique des Grecs, et duquel la fondamentale ou tonique étoit une quarte au-dessus de celle du mode éolien. (Voy. *Mode*.)

Le mode *hyperéolien*, non plus que l'hyperlydien qui le suit, n'étoient pas si anciens que les autres : Aristoxène n'en fait aucune mention, et Ptolomée, qui n'en admettoit que sept, n'y comprenoit point ces deux-là.

Hyperiastien, ou *mixolydien aigu*. C'est le nom qu'Euclide et plusieurs anciens donnent au mode appelé plus communément *hyperionien*.

Hyperionien. Mode de la musique grecque, appelé aussi par quelques uns *hyperiastien* ou *mixolydien aigu*, lequel avoit sa fondamen-

tale une quarte au-dessus de celle du mode ionien. Le mode ionien est le douzième en ordre du grave à l'aigu, selon le dénombrement d'Alipius. (Voy. *Mode.*)

Hyperlydien. Le plus aigu des quinze modes de la musique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une quarte au-dessus de celle du mode lydien. Ce mode, non plus que son voisin l'hyperéolien, n'étoit pas si ancien que les treize autres; et Aristoxène, qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voy. *Mode.*)

Hypermixolydien. Un des modes de la musique grecque, autrement appelé *hyperphrygien.* (Voy. ce mot.)

Hyperphrygien, appelé aussi par Euclide *hypermixolydien*, est le plus aigu des treize modes d'Aristoxène, faisant le diapason ou l'octave avec l'hypodorien, le plus grave de tous. (Voy. *Mode.*)

Hypodiazeuxis est, selon le vieux Bacchius, l'intervalle de quinte qui se trouve entre deux tétracordes séparés par une disjonction, et de plus par un troisième tétracorde intermédiaire. Ainsi il y a *hypodiazeuxis* entre les tétracordes hypaton et diézeugménon, et entre les tétracordes synnéménon et hyperboléon. (Voy. *Tétracorde.*)

Hypodorien. Le plus grave de tous les modes de l'ancienne musique. Euclide dit que c'est le plus élevé; mais le vrai sens de cette expression est expliqué au mot *hypate.*

Le mode *hypodorien* a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode dorien; il fut inventé, dit-on, par Philoxène. Ce mode est affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majesté.

Hypo-éolien. Mode de l'ancienne musique, appelé aussi par Euclide *hypolydien grave.* Ce mode a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode éolien. (Voy. *Mode.*)

Hypo-iastien. Voy. *Hypo-ionien.*

Hypo-ionien. Le second des modes de l'ancienne musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *hypo-iastien* et *hypophrygien grave.* Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode lydien. (Voy. *Mode.*)

Hypolydien. Le cinquième mode de l'ancienne musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *hypo-iastien* et *hypophrygien grave.* Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode lydien. (Voy. *Mode.*)

Euclide distingue deux modes *hypolydiens*, savoir : l'aigu, qui est celui de cet article : et le grave, qui est le même que l'hypo-éolien.

Le mode *hypolydien* étoit propre aux chants funèbres, aux méditations sublimes et divines : quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneste de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

Hypomixolydien. Mode ajouté par Gui d'Arezzo à ceux de l'ancienne musique : c'est proprement le plagal du mode mixolydien, et sa fondamentale est la même que celle du mode dorien. (Voy. *Mode.*)

Hypophrygien. Un des modes de l'ancienne musique dérivé du mode phrygien, dont la fondamentale est une quarte au-dessus de la sienne.

Euclide parle encore d'un autre mode hypophrygien au grave de

celui-ci; c'est celui qu'on appelle plus correctement hypo-ionien. (Voy. ce mot.)

Le caractère du mode *hypophrygien* étoit calme, paisible et propre à tempérer la véhémence du phrygien : il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias et l'élève de Socrate.

Hypoproslambanoménos. Nom d'une corde ajoutée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arezzo, un ton plus bas que la proslambanomène des Grecs, c'est-à-dire au-dessous de tout le système. L'auteur de cette nouvelle corde l'exprima par la lettre Γ de l'alphabet grec, et de là nous est venu le nom de la *gamme*.

Hyporchema. Sorte de cantique sur lequel on dansoit aur fêtes des dieux.

Hyposynaphe est, dans la musique des Grecs, la disjonction des deux tétracordes séparés par l'interposition d'un troisième tétracorde conjoint avec chacun des deux, en sorte que les cordes homologues des deux tétracordes disjoints par *hyposynaphe* ont entre elles cinq tons ou une septième mineure d'intervalle : tels sont les deux tétracordes *hypaton* et *synnéménon*.

I — J

Ialème. Sorte de chant funèbre jadis en usage parmi les Grecs, comme le *linos* chez le même peuple, et le *manéros* chez les Égyptiens. (Voy. *Chanson*.)

Iambique, *adj*. Il y avoit dans la musique des anciens deux sortes de vers *ïambiques*, dont on ne faisoit que réciter les uns au son des instrumens, au lieu que les autres se chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'accompagnement des instrumens sur une simple récitation, et tout ce qu'on en peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple manière de prononcer la poésie grecque, ou du moins l'*ïambique*, se faisoit par des sons appréciables, harmoniques, et tenoit encore beaucoup de l'intonation du chant.

Iastien. Nom donné par Aristoxène et Alipius au mode que les autres auteurs appellent plus communément *ionien*. (Voy. *Mode*.)

Jeu, *s. m.* L'action de jouer d'un instrument. (Voy. *Jouer*.) On dit *plein jeu*, *demi-jeu*, selon la manière plus forte ou plus douce de tirer les sons de l'instrument.

Imitation, *s. f.* La musique dramatique ou théâtrale coucourt à l'*imitation*, ainsi que la poésie et la peinture : c'est à ce principe commun que se rapportent tous les beaux-arts, comme l'a montré M. Le Batteux. Mais cette *imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens et à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille ; et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la soli-

tude et le silence, entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit: comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone, et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la musique agit plus intimement sur nous en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; et, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la musique les *imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contemplateur: non-seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens, mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages: il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mène à l'*imitation* musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre les accords et les objets qu'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot *Mélodie* quel est ce principe que l'harmonie ne fournit pas, et quels traits donnés par la nature sont employés par la musique pour représenter ces objets et ces passions.

Imitation, dans son sens technique, est l'emploi d'un même chant, ou d'un chant semblable dans plusieurs parties qui les font entendre l'une après l'autre, à l'unisson, à la quinte, à la quarte, à la tierce, ou à quelque autre intervalle que ce soit. L'*imitation* est toujours bien prise, même en changeant plusieurs notes, pourvu que ce même chant se reconnoisse toujours et qu'on ne s'écarte point des lois d'une bonne modulation. Souvent, pour rendre l'*imitation* plus sensible, on la fait précéder de silences ou de notes longues, qui semblent laisser éteindre le chant au moment que l'*imitation* le ranime. On traite l'*imitation* comme on veut: on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté; en un mot, les règles en sont aussi relâchées que celles de la fugue sont sévères: c'est pourquoi les grands maîtres la dédaignent, et toute *imitation* trop affectée décèle presque toujours un écolier en composition.

Imparfait, *adj*. Ce mot a plusieurs sens en musique. Un accord *imparfait* est, par opposition à l'accord parfait, celui qui porte une sixte ou une dissonance; et par opposition à l'accord plein, c'est celui qui n'a pas tous les sons qui lui conviennent et qui doivent le rendre complet. (Voy. *Accord*.)

Le temps ou mode *imparfait* étoit, dans nos anciennes musiques, celui de la division double. (Voy. *Mode*.)

Une cadence *imparfaite* est celle qu'on appelle autrement cadence irrégulière (Voy. *Cadence*.)

Une consonnance *imparfaite* est celle qui peut être majeure ou mineure, comme la tierce ou la sixte. (Voy. *Consonnance*.)

On appelle, dans le plaint-chant, *modes imparfaits* ceux qui sont défectueux en haut ou en bas, et restent en deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

Improviser, *v. n.* C'est faire et chanter impromptu des chansons, airs et paroles, qu'on accompagne communément d'une guitare ou autre pareil instrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie que de voir deux masques se rencontrer, se défier, s'attaquer, se riposter ainsi par des couplets sur le même air, avec une vivacité de dialogue, de chant, d'accompagnement, dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *improvisar* est purement italien; mais, comme il se rapporte à la musique, j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie.

Incomposé, *adj.* Un intervalle *incomposé* est celui qui ne peut se résoudre en intervalles plus petits, et n'a point d'autre élément que lui-même, tel, par exemple, que le dièse enharmonique, le comma, même le semi-ton.

Chez les Grecs, les intervalles *incomposés* étoient différens dans les trois genres, selon la manière d'accorder les tétracordes. Dans le diatonique, le semi-ton et chacun des deux tons qui le suivent étoient des intervalles *incomposés*. La tierce mineure qui se trouve entre la troisième et la quatrième corde, dans le genre chromatique, et la tierce majeure qui se trouve entre les mêmes cordes dans le genre enharmonique, étoient aussi des intervalles *incomposés*. En ce sens, il n'y a dans le système moderne qu'un seul intervalle *incomposé*, savoir, le semi-ton. (Voy. *Semi-ton*.)

Inharmonique, *adj. Relation inharmonique* est, selon M. Savérien, un terme de musique; et il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de musique ne m'est point connu.

Instrument, *s. m.* Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre et varier les sons à l'imitation de la voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, et d'exciter ensuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du son; et tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les sons (Voy. *Son*.)

Il y a trois manières de rendre des sons sur des *instrumens*; savoir, par les vibrations des cordes, par celles de certains corps élastiques, et par la collision de l'air enfermé dans les tuyaux. J'ai parlé, au mot *Musique*, de l'invention de ces *instrumens*.

Ils se divisent généralement en *instrumens* à cordes, *instrumens* à vent, *instrumens* de percussion. Les *instrumens* à cordes, chez les anciens, étoient en grand nombre: les plus connus sont les suivans: *lyra*, *psalterium*, *trigonium*, *sambuca*, *cithara*, *pectis*, *magas*, *barbiton*, *testudo*, *epigonium*, *simmicium*, *epandoron*, etc. On touchoit tous ces *instrumens* avec les doigts, ou avec le *plectrum*, espèce d'archet

Pour leurs principaux *instrumens* à vent, ils avoient ceux appelés *tibia*, *fistula*. *tuba*, *cornu*, *lituus*, etc.

Les *instrumens* de percussion étoient ceux qu'ils nommoient *tympanum*. *cymbalum*, *crepitaculum*, *tintannabulum*. *crotalum*, etc. Mais plusieurs de ceux-ci ne varioient point les sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *instrumens* ni pour ceux de la musique moderne, dont le nombre est excessif. La partie instrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le plan de mon travail pour l'*Encyclopédie*. m'a rebuté, par l'étendue des connoissances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des instrumens; tour de chant *instrumental;* musique *instrumentale*.

INTENSE, *adj*. Les sons *intenses* sont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin : ce sont aussi ceux qui, étant rendus par des cordes fort tendues, vibrent par là même plus fortement. Ce mot est latin, ainsi que celui de *remisse* qui lui est opposé : mais dans les écrits de musique théorique on est obligé de franciser l'un et l'autre.

INTERCIDENCE, *s. f.* Terme de plain-chant. Voy. *Diaptose*.

INTERMÈDE, *s. m.* Pièce de musique et de danse qu'on insère à l'Opéra et quelquefois à la Comédie, entre les actes d'une grande pièce, pour égayer et reposer en quelque sorte l'esprit du spectateur attristé par le tragique et tendu sur les grands intérêts.

Il y a des *intermèdes* qui sont de véritables drames comiques et burlesques, lesquels coupant ainsi l'intérêt par un intérêt tout différent, ballottent et tiraillent, pour ainsi dire, l'attention du spectateur en sens contraire, et d'une manière très-opposée au bon goût et à la raison. Comme la danse en Italie n'entre point et ne doit point entrer dans la constitution du drame lyrique, on est forcé, pour l'admettre sur le théâtre, de l'employer hors d'œuvre et détachée de la pièce. Ce n'est pas cela que je blâme; au contraire, je pense qu'il convient d'effacer, par un ballet agréable, les impressions tristes laissées par la représentation d'un grand opéra, et j'approuve fort que ce ballet fasse un sujet particulier qui n'appartienne point à la pièce; mais ce que je n'approuve pas, c'est qu'on coupe les actes par de semblables ballets qui, divisant ainsi l'action et détruisant l'intérêt, font, pour ainsi dire, de chaque acte une pièce nouvelle.

INTERVALLE, *s. m.* Différence d'un son à un autre entre le grave et l'aigu; c'est tout l'espace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'unisson de l'autre. La différence qu'il y a de l'*intervalle* à l'*étendue* est que l'*intervalle* est considéré comme indivisé, et l'étendue comme divisée. Dans l'*intervalle*, on ne considère que les deux termes; dans l'étendue, on en suppose d'intermédiaires. L'étendue forme un système; mais l'*intervalle* peut être incomposé.

A prendre ce mot dans son sens le plus général, il est évident qu'il y a une infinité d'*intervalles;* mais comme en musique on borne le nombre des sons à ceux qui composent un certain système, on borne aussi par là le nombre des *intervalles* à ceux que ces sons peuvent former entre eux : de sorte qu'en combinant deux à deux tous les sons d'un

système quelconque, on aura tous les *intervalles* possibles dans ce même système; sur quoi il restera à réduire sous la même espèce tous ceux qui se trouveront égaux.

Les anciens divisoient les *intervalles* de leur musique en *intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appeloient *diastèmes*, et en *intervalles* composés, qu'ils appeloint *systèmes*. (Voy. ces mots.) Les *intervalles*, dit Aristoxène, diffèrent entre eux en cinq manières : 1° en étendue; un grand *intervalle* diffère ainsi d'un plus petit; 2° en résonnance ou en accord : c'est ainsi qu'un *intervalle* consonnant diffère d'un dissonant; 3° en quantité : comme un *intervalle* simple diffère d'un *intervalle* composé; 4° en genre : c'est ainsi que les *intervalles* diatoniques, chromatiques, enharmoniques, diffèrent entre eux; 5° en nature de rapport : comme l'*intervalle* dont la raison peut s'exprimer en nombres diffère d'un *intervalle* irrationnel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *intervalles*, selon Bacchius et Gaudence, est le dièse enharmonique. Le plus grand, à le prendre à l'extrémité grave du mode hypodorien jusqu'à l'extrémité aiguë de l'hypomixolydien, seroit de trois octaves complètes; mais comme il y a une quinte à retrancher, ou même une sixte, selon un passage d'Adraste cité par Meibomius, reste la quarte par-dessus le disdiapason, c'est-à-dire la dix-huitième, pour le plus grand *intervalle* du diagramme des Grecs.

II. Les Grecs divisoient, comme nous, les *intervalles* en consonnans et dissonans; mais leurs divisions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voy. *Consonnance*.) Ils subdivisoient encore les *intervalles* consonnans en deux espèces, sans y compter l'unisson, qu'ils appeloient *homophonie* ou parité de sons, et dont l'*intervalle* est nul. La première espèce étoit l'*antiphonie* ou opposition des sons, qui se faisoit à l'octave ou à la double octave, et qui n'étoit proprement qu'une réplique du même son, mais pourtant avec opposition du grave à l'aigu. La seconde espèce étoit la *paraphonie* ou distinction des sons, sous laquelle on comprenoit toute consonnance autre que l'octave et ses répliques, tous les *intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne sont ni dissonans ni unisson.

III. Quand les Grecs parlent de leurs diastèmes ou *intervalles* simples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur : car le diésis même n'étoit pas, selon eux, exempt de composition; mais il faut toujours le rapporter au genre auquel l'*intervalle* s'applique. Par exemple le semi-ton est un *intervalle* simple dans le genre chromatique et dans le diatonique, composé dans l'enharmonique. Le ton est composé dans le chromatique, et simple dans le diatonique; et le diton même, ou la tierce majeure, qui est un *intervalle* composé dans le diatonique, est incomposé dans l'enharmonique. Ainsi ce qui est système dans un genre peut être diastème dans un autre, et réciproquement.

IV. Sur les genres, divisez successivement le même tétracorde selon le genre diatonique, selon le chromatique, et selon l'enharmonique, vous aurez trois accords différens, lesquels, comparés entre eux, au lieu de trois *intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinai-

sons et compositions qu'on en peut faire, et les différences de tous ces *intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *intervalle* de chaque tétracorde dans l'enharmonique et dans le chromatique mol d'Aristoxène, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{3}{12}$ de ton, de l'autre un tiers ou $\frac{4}{12}$, et les deux cordes aiguës feront entre elles un *intervalle* qui sera la différence des deux précédens, ou la douzième partie d'un ton.

V. Passant maintenant aux rapports, cet article me mène à une petite digression.

Les aristoxéniens prétendoient avoir bien simplifié la musique par leurs divisions égales des *intervalles*, et se moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me semble cependant que cette prétendue simplicité n'étoit guère que dans les mots, et que si les pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur maître et la musique, ils auroient bientôt fermé la bouche à leurs adversaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des sons qu'il calcula le premier; guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ses observations. Aristoxène, incommodé de tous ces calculs, bâtit dans sa tête un système tout différent; et, comme s'il eût pu changer la nature à son gré, pour avoir simplifié les mots, il crut avoir simplifié les choses, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des consonnances étoient simples et faciles à exprimer, ces deux philosophes étoient d'accord là-dessus; ils l'étoient même sur les premières dissonances, car ils convenoient également que le *ton* étoit la différence de la quarte à la quinte : mais comment déterminer déjà cette différence autrement que par le calcul? Aristoxène partoit pourtant de là pour n'en point vouloir, et sur ce ton dont il se vantoit d'ignorer le rapport, il bâtissoit toute sa doctrine musicale. Qu'y avoit-il de plus aisé que de lui montrer la fausseté de ses opérations et la justesse de celles de Pythagore? « Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers; cela est plus simple et plus tôt fait que vos comma, vos limma, vos apotomes. — Je l'avoue, eût répondu Pythagore; mais dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers. » L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit sur son monocorde. « Eh bien, eût dit Pythagore, entonnez-moi juste le quart d'un ton. » Si l'autre eût été assez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajouté : « Mais est-il bien divisé, votre monocorde? montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes servi pour y prendre le quart ou le tiers d'un ton. » Je ne saurois voir, en pareil cas, ce qu'Aristoxène eût pu répondre : car, de dire que l'instrument avoit été accordé sur la voix, outre que c'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux aristoxéniens, puisqu'ils avouoient tous avec leur chef, qu'il falloit exercer longtemps la voix sur un instrument de la dernière justesse pour venir à bout de bien entonner les *intervalles* du chromatique mol et du genre enharmonique.

Or, puisqu'il faut des calculs non moins composés, et même des

opérations géométriques plus difficiles pour mesurer les tiers et les quarts de ton d'Aristoxène que pour assigner les rapports de Pythagore, c'est avec raison que Nicomaque, Boëce et plusieurs autres théoriciens préféroient les rapports justes et harmoniques de leur maître aux divisions du système aristoxénien, qui n'étoient pas plus simples, et qui ne donnoient aucun *intervalle* dans la justesse de sa génération.

Il faut remarquer que ces raisonnemens qui convenoient à la musique des Grecs ne conviendroient pas également à la nôtre, parce que tous les sons de notre système s'accordent par des consonnances, ce qui ne pouvoit se faire dans le leur que pour le seul genre diatonique.

Il s'ensuit de tout ceci qu'Aristoxène distinguoit avec raison les *intervalles* en rationnels et irrationnels, puisque, bien qu'ils fussent tous rationnels dans le système de Pythagore, la plupart des dissonances étoient irrationnelles dans le sien.

Dans la musique moderne on considère aussi les *intervalles* de plusieurs manières; savoir : ou généralement comme l'espace ou la distance quelconque de deux sons donnés; ou seulement comme celles de ces distances qui peuvent se noter; ou enfin comme celles qui se marquent sur des degrés différens. Selon le premier sens, toute raison numérique, comme est le comma, ou sourde, comme est le dièse d'Aristoxène, peut exprimer un *intervalle*. Le second sens s'applique aux seuls *intervalles* reçus dans le système de notre musique, dont le moindre est le semi-ton mineur, exprimé sur le même degré par un dièse ou par un bémol. (Voy. *Semi-ton*.) La troisième acception suppose quelque différence de position, c'est-à-dire un ou plusieurs degrés entre les deux sons qui forment l'*intervalle*. C'est à cette dernière acception que le mot est fixé dans la pratique, de sorte que deux *intervalles* égaux, tels que sont la fausse quinte et le triton, portent pourtant des noms différens si l'un a plus de degrés que l'autre.

Nous divisons, comme faisoient les anciens, les *intervalles* en consonnans et dissonans. Les consonnances sont parfaites ou imparfaites. (Voy. *Consonnance*.) Les dissonances sont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *intervalles* dissonans par leur nature; savoir, la seconde et la septième, en y comprenant leurs octaves ou répliques : encore ces deux peuvent-ils se réduire à un seul; mais toutes les consonnances peuvent devenir dissonantes par accident. (Voy. *Dissonance*.)

De plus, tout *intervalle* est simple ou redoublé. L'*intervalle* simple est celui qui est contenu dans les bornes de l'octave : tout *intervalle* qui excède cette étendue est redoublé, c'est-à-dire composé d'une ou plusieurs octaves, et de l'*intervalle* simple dont il est la réplique.

Les *intervalles* simples se divisent encore en directs et renversés. Prenez pour direct un *intervalle* simple quelconque, son complément à l'octave est toujours renversé de celui-là, et réciproquement.

Il n'y a que six espèces d'*intervalles* simples, dont trois sont complémens des trois autres à l'octave, et par conséquent aussi leurs renversés. Si vous prenez d'abord les moindres *intervalles* vous aurez

pour directs la seconde, la tierce et la quarte: pour renversés, la septième, la sixte et la quinte : que ceux-ci soient directs, les autres seront renversés; tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un *intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des degrés qu'il contient : ainsi l'*intervalle* d'un degré donnera la seconde; de deux, la tierce: de trois, la quarte: de sept, l'octave; de neuf, la dixième, etc. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un *intervalle*, car sous le même nom il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu.

Les consonnances imparfaites et les deux dissonances naturelles peuvent être majeures ou mineures, ce qui, sans changer le degré, fait dans l'*intervalle* la différence d'un semi-ton. Que si d'un *intervalle* mineur on ôte encore un semi-ton, cet *intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un semi-ton un *intervalle* majeur, il devient superflu.

Les consonnances parfaites sont invariables par leur nature : quand leur *intervalle* est ce qu'il doit être, elles s'appellent *justes;* que si l'on altère cet *intervalle* d'un semi-ton, la consonnance s'appelle *fausse*, et devient dissonance; *superflue*, si le semi-ton est ajouté; *diminuée*, s'il est retranché. On donne mal à propos le nom de fausse quinte à la quinte diminuée: c'est prendre le genre pour l'espèce : la quinte superflue est tout aussi fausse que la diminuée, et l'est même davantage à tous égards.

On trouvera (pl. VI, fig. 7) une table de tous les *intervalles* simples praticables dans la musique, avec leurs noms, leurs degrés, leurs valeurs et leurs rapports.

Il faut remarquer sur cette table que l'*intervalle* appelé par les harmonistes *septième superflue* n'est qu'une septième majeure avec un accompagnement particulier, la véritable septième superflue, telle qu'elle est marquée dans la table, n'ayant pas lieu dans l'harmonie, ou n'y ayant lieu que successivement comme transition enharmonique, jamais rigoureusement dans le même accord.

On observera aussi que la plupart de ces rapports peuvent se déterminer de plusieurs manières : j'ai préféré la plus simple, et celle qui donne les moindres nombres.

Pour composer ou redoubler un de ces *intervalles* simples, il suffit d'y ajouter l'octave autant de fois que l'on veut; et pour avoir le nom de ce nouvel *intervalle*, il faut au nom de l'*intervalle* simple ajouter autant de fois sept qu'il contient d'octaves. Réciproquement, pour connoître le simple d'un *intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejeter sept autant de fois qu'on le peut; le reste donnera le nom de l'*intervalle* simple qui l'a produit. Voulez-vous une quinte redoublée, c'est-à-dire l'octave de la quinte, ou la quinte de l'octave; à 5 ajoutez 7, vous aurez 12 : la quinte redoublée est donc une douzième. Pour trouver le simple d'une douzième, rejetez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez; le reste 5 vous indique une quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conséquent ou prendre la moitié de l'antécédent de la raison simple autant de fois qu'on ajoute d'octaves, et l'on aura la raison de l'*intervalle* redoublé. Ainsi 2, 3, étant

la raison de la quinte, 1, 3, ou 2, 6 sera celle de la douzième, etc. Sur quoi l'on observera qu'en termes de musique composer ou redoubler un *intervalle*, ce n'est pas l'ajouter à lui-même, c'est y ajouter une octave; le tripler, c'est en ajouter deux, etc.

Je dois avertir ici que tous les *intervalles* exprimés dans ce dictionnaire par les noms des notes, doivent toujours se compter du grave à l'aigu; en sorte que cet *intervalle*, *ut si*, n'est pas une seconde, mais une septième; et *si ut* n'est pas une septième, mais une seconde.

INTONATION, *s. f.* Action d'entonner. (Voy. *Entonner*.) L'*intonation* peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop foible; et alors le mot *intonation*, accompagné d'une épithète, s'entend de la manière d'entonner.

INVERSE. Voy *Renversé*.

IONIEN ou IONIQUE, *adj.* Le mode *ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq modes moyens de la musique des Grecs. Ce mode s'appeloit aussi *iastien*, et Euclide l'appelle encore *phrygien grave*. (Voy. *Mode*.)

JOUER des instrumens, c'est exécuter sur ces instrumens des airs de musique, surtout ceux qui leur sont propres, ou les chants notés pour eux. On dit *jouer du violon*, *de la basse*, *du hautbois*, *de la flûte; toucher le clavecin*, *l'orgue; sonner de la trompette; donner du cor; pincer la guitare*, etc. Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie : le mot *jouer* devient générique, et gagne insensiblement pour toutes sortes d'instrumens.

JOUR. *Corde à jour*. Voy. *Vide*.

IRRÉGULIER, *adj.* On appelle dans le plain chant modes *irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande ou qui ont quelque autre irrégularité.

On nommoit autrefois cadence *irrégulière* celle qui ne tomboit pas sur une des cordes essentielles du ton; mais M. Rameau a donné ce nom à une cadence particulière dans laquelle la basse fondamentale monte de quinte ou descend de quarte après un accord de sixte ajoutée. (Voy. *Cadence*.)

ISON. Chant en *ison*. Voy. *Chant*.

JULE, *s. f.* Nom d'une sorte d'hymne ou chanson parmi les Grecs, en l'honneur de Cérès ou de Proserpine. (Voy. *Chanson*.)

JUSTE, *adj.* Cette épithète se donne généralement aux intervalles dont les sons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, et aux voix qui entonnent toujours ces intervalles dans leur justesse; mais elle s'applique spécialement aux consonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures; les parfaites ne sont que justes : dès qu'on les altère d'un demi-ton elles deviennent fausses, et par conséquent dissonances. (Voy. *Intervalle*.)

Juste est aussi quelquefois adverbe. Chanter *juste*, jouer *juste*.

L

LA. Nom de la sixième note de notre gamme inventée par Gui Arétin. (Voy. *Gamme*, *Solfier*.)

Large, *adj*. Nom d'une sorte de note dans nos vieilles musiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant plusieurs traits non-seulement par les côtés, mais par le milieu de la note, ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

Larghetto. Voy. *Largo*.

Largo, *adv*. Ce mot, écrit à la tête d'un air, indique un mouvement plus lent que l'*adagio*, et le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs sons, étendre les temps et la mesure, etc.

Le diminutif *larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *largo*, plus que l'*andante*, et très-approchant de l'*andantino*

Légèrement, *adv*. Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *gai*, un mouvement moyen entre le gai et le vite: il répond à peu près à l'italien *vivace*.

Lemme, *s. m.* Silence ou pause d'un temps bref dans le rhythme catalectique. (Voy. *Rhythme*.)

Lentement, *adv*. Ce mot répond à l'italien *largo*, et marque un mouvement lent; son superlatif, *très-lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

Lepsis. Nom grec d'une des trois parties de l'ancienne mélopée, appelée aussi quelquefois *euthia*, par laquelle le compositeur discerne s'il doit placer son chant dans le système des sons bas, qu'ils appellent *hypatoïdes;* dans celui des sons aigus, qu'ils appellent *nétoïdes;* ou dans celui des sons moyens, qu'ils appellent *mésoïdes*. (Voy. *Mélopée*.)

Levé, *adj. pris substantivement*. C'est le temps de la mesure où on lève la main ou le pied; c'est un temps qui suit et précède le frappé; c'est par conséquent toujours un temps foible. Les temps levés sont, à deux temps, le second; à trois, le troisième; à quatre, le second et le quatrième. (Voy. *Arsis*.)

Liaison, *s. f.* Il y a *liaison* d'harmonie et *liaison* de chant.

La *liaison* a lieu dans l'harmonie lorsque cette harmonie procède par un tel progrès de sons fondamentaux, que quelques-uns des sons qui accompagnoient celui qu'on quitte demeurent et accompagnent encore celui où l'on passe : il y a *liaison* dans les accords de la tonique et de la dominante, puisque le même son fait la quinte de la première, et l'octave de la seconde : il y a *liaison* dans les accords de la tonique et de la sous-dominante, attendu que le même son sert de quinte à l'une et d'octave à l'autre : enfin il y a *liaison* dans les accords dissonans toutes les fois que la dissonance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *liaison*. (Voy. *Préparer*.)

La *liaison* dans le chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs notes sous un seul coup d'archet ou de gosier, et se marque par un trait recourbé dont on couvre les notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le plain-chant on appelle *liaison* une suite de plusieurs notes passées sur la même syllabe, parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *liaison* ce qu'on nomme plus proprement syncope. (Voy. *Syncope*.)

Licence, *s. f.* Liberté que prend le compositeur, et qui semble contraire aux règles, quoiqu'elle soit dans le principe des règles; car voilà ce qui distingue les licences des fautes. Par exemple, c'est une règle en composition de ne point monter de la tierce mineure ou de la sixte mineure à l'octave. Cette règle dérive de la loi de la liaison harmonique, et de celle de la préparation. Quand donc on monte de la tierce mineure ou de la sixte mineure à l'octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux accords, ou que la dissonance y soit préparée, on prend une *licence;* mais s'il n'y a ni liaison ni préparation, l'on fait une faute. De même c'est une règle de ne pas faire deux quintes justes de suite entre les mêmes parties, surtout par mouvement semblable; le principe de cette règle est dans la loi de l'unité de mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux quintes sans faire sentir deux modes à la fois, il y a *licence*, mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit nécessaire, parce que les musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *licence*.

Comme la plupart des règles de l'harmonie sont fondées sur des principes arbitraires, et changent par l'usage et le goût des compositeurs, il arrive de là que ces règles varient, sont sujettes à la mode, et que ce qui est *licence* en un temps ne l'est pas dans un autre. Il y a deux ou trois siècles qu'il n'étoit pas permis de faire deux tierces de suite, surtout de la même espèce; maintenant on fait des morceaux entiers tout par tierces. Nos anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois tons consécutifs; aujourd'hui nous en entonnons sans scrupule et sans peine autant que la modulation le permet. Il en est de même des fausses relations, de l'harmonie syncopée, et de mille autres accidens de composition, qui d'abord furent des fautes, puis des *licences*, et n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

Lichanos, *s. m.* C'est le nom que portoit parmi les Grecs la troisième corde de chacun de leurs deux premiers tétracordes, parce que cette troisième corde se touchoit de l'index, qu'ils appeloient *lichanos*.

La troisième corde à l'aigu du plus bas tétracorde, qui étoit celui des hypates, s'appeloit autrefois *lichanos hypaton*, quelquefois *hypaton diatonos*, *enharmonios*, ou *chromatikê*, selon le genre. Celle du second tétracorde, ou tétracorde des moyennes, s'appeloit *lichanos méson*, ou *méson diatonos*, etc.

Liées, *adj.* On appelle *notes liées* deux ou plusieurs notes qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le violon et le violoncelle, ou d'un seul coup de langue sur la flûte et le hautbois, en un mot toutes les notes qui sont sous une même liaison.

Ligature, *s. f.* C'étoit, dans nos anciennes musiques, l'union par un trait de deux ou plusieurs notes passées, ou diatoniquement, ou par degrés disjoints sur une même syllabe. La figure de ces notes, qui étoit carrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainsi : ce qu'on ne sauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cause de la rondeur de nos notes.

La valeur des notes qui composoient la *ligature* varioit beaucoup selon qu'elles montoient ou descendoient, selon qu'elles étoient différemment liées, selon qu'elles étoient à queue ou sans queue, selon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes, enfin selon un nombre infini de règles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul musicien qui soit en état de déchiffrer des musiques de quelque antiquite.

LIGNE, *s. f.* Les *lignes* de musique sont ces traits horizontaux et parallèles qui composent la portée, et sur lesquels, ou dans les espaces qui les séparent, on place les notes selon leurs degrés. La portée du plain-chant n'est que de quatre *lignes;* celle de la musique a cinq *lignes* stables et continues, outre les *lignes* postiches qu'on ajoute de temps en temps au-dessus ou au-dessous de la portée pour les notes qui passent son étendue.

Les *lignes*, soit dans le plain-chant, soit dans la musique, se comptent en commençant par la plus basse. Cette plus basse est la première, la plus haute est la quatrième dans le plain-chant, la cinquième dans la musique. (Voy. *Portée.*)

LIMMA, *s. m.* Intervalle de la musique grecque, lequel est moindre d'un comma que le semi-ton majeur, et, retranché d'un ton majeur, laisse pour reste l'apotome.

Le rapport du *limma* est de 243 à 256, et sa génération se trouve, en commençant par *ut*, à la cinquième quinte *si;* car alors la quantité dont ce *si* est surpassé par l'*ut* voisin est précisément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs et tous les pythagoriciens faisoient du *limma* un intervalle diatonique qui répondoit à notre semi-ton majeur : car, mettant deux tons majeurs consécutifs, il ne leur restoit que cet intervalle pour achever la quarte juste ou le tétracorde; en sorte que, selon eux, l'intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à son dièse. Notre échelle chromatique donne tout le contraire.

LINOS, *s. m.* Sorte de chant rustique chez les anciens Grecs : ils avoient aussi un chant funèbre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appelé *nænia*. Les uns disent que le *linos* fut inventé en Égypte; d'autres en attribuoient l'invention à Linus, Eubéen.

LIVRE OUVERT, A LIVRE OUVERT, OU A L'OUVERTURE DU LIVRE, *adv.* Chanter ou jouer *à livre ouvert*, c'est exécuter toute musique qu'on vous présente en jetant les yeux dessus. Tous les musiciens se piquent d'exécuter *à livre ouvert;* mais il y en a peu qui, dans cette exécution, prennent bien l'esprit de l'ouvrage, et qui, s'ils ne font pas des fautes sur la note, ne fassent pas du moins des contre-sens dans l'expression. (Voy. *Expression.*)

LONGUE, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une note carrée avec une queue à droite, ainsi ⊏┐. Elle vaut ordinairement quatre mesures à deux temps, c'est-à-dire deux brèves; quelquefois elle en vaut trois, selon le mode. (Voy. *Mode.*)

Muris et ses contemporains avoient des *longues* de trois espèces; savoir, la parfaite, l'imparfaite, et la double. La *longue parfaite* a, du

côté droit, une queue descendante, ▭ ou ■. Elle vaut trois temps parfaits; elle s'appelle parfaite elle-même, à cause, dit Muris, de son rapport numérique avec la trinité. La *longue imparfaite* se figure comme la parfaite, et ne se distingue que par le mode : on l'appelle imparfaite parce qu'elle ne peut marcher seule, et qu'elle doit toujours être précédée ou suivie d'une brève. La *longue* double contient deux temps égaux imparfaits; elle se figure comme la *longue* simple, mais avec une double largeur, ■. Muris cite Aristote pour prouver que cette note n'est pas du plain-chant.

Aujourd'hui le mot *longue* est le corrélatif du mot *brève*. (Voy. *Brève*.) Ainsi toute note qui précède une brève est une *longue*.

LOURE, *s. f.* Sorte de danse dont l'air est assez lent, et se marque ordinairement par la mesure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque temps porte trois notes, on pointe la première, et l'on fait brève celle du milieu. *Loure* est le nom d'un ancien instrument semblable à une musette, sur lequel on jouoit l'air de la danse dont il s'agit.

LOURER, *v. a.* et *n.* C'est nourrir les sons avec douceur, et marquer la première note de chaque temps plus sensiblement que la seconde, quoique de même valeur.

LUTHIER, *s. m.* Ouvrier qui fait des violons, des violoncelles, et autres instrumens semblables. Ce nom, qui signifie *facteur de luths*, est demeuré par synecdoque à cette sorte d'ouvriers, parce que autrefois le luth étoit l'instrument le plus commun et dont il se faisoit le plus.

LUTRIN, *s. m.* Pupitre de chœur sur lequel on met les livres de chant dans les églises catholiques.

LYCHANOS. Voy. *Lichanos*.

LYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de la musique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'éolien et l'hyperdorien. On l'appeloit aussi quelquefois mode barbare, parce qu'il portoit le nom d'un peuple asiatique.

Euclide distingue deux modes *lydiens;* celui-ci proprement dit, et un autre qu'il appelle *lydien grave*, et qui est le même que le mode éolien, du moins quant à sa fondamentale. (Voy. *Mode*.)

Le caractère du mode lydien étoit animé, piquant, triste cependant, pathétique et propre à la mollesse; c'est pourquoi Platon le bannit de sa *République*. C'est sur ce mode qu'Orphée apprivoisoit, dit-on, les bêtes mêmes, et qu'Amphion bâtit les murs de Thèbes. Il fut inventé, les uns disent par cet Amphion, fils de Jupiter et d'Antiope; d'autres par Olympe, Mysien, disciple de Marsyas; d'autres enfin par Mélampides : et Pindare dit qu'il fut employé pour la première fois aux noces de Niobé.

LYRIQUE, *adj.* Qui appartient à la lyre. Cette épithète se donnoit autrefois à la poésie faite pour être chantée et accompagnée de la lyre ou cithare par le chanteur, comme les odes et autres chansons, à la différence de la poésie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnoit avec des flûtes par d'autres que le chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade poésie de nos opéras, et, par exten-

sion, à la musique dramatique et imitative du théâtre. (Voy. *Imitation.*)

Lytierse, chanson des moissonneurs chez les anciens Grecs. (Voy. ***Chanson.***)

M

Ma. Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *mi* bémol, comme ils solfient par le *fi* le *fa* dièse. (Voy. *Solfier.*)

Machicotage, *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle, dans le plain-chant, certaines additions et compositions de notes qui remplissent, par une marche diatonique, les intervalles de tierces et autres. Le nom de cette manière de chant vient de celui des ecclésiastiques appelés *machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les enfans de chœur.

Madrigal. Sorte de pièce de musique travaillée et savante, qui étoit fort à la mode en Italie au XVIe siècle, et même au commencement du précédent. Les *madrigaux* se composoient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou six parties, toutes obligées, à cause des fugues et dessins dont ces pièces étoient remplies; mais les organistes composoient et exécutoient aussi des *madrigaux* sur l'orgue: et l'on prétend même que ce fut sur cet instrument que le *madrigal* fut inventé. Ce genre de contre-point, qui étoit assujetti à des lois très-rigoureuses, portoit le nom de *style madrigalesque.* Plusieurs auteurs, pour y avoir excellé, ont immortalisé leurs noms dans les fastes de l'art : tels furent, entre autres, *Luca Marentio*, *Luigi Prenestino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaso Pecci*, et surtout le fameux prince de *Venosa*, dont les *madrigaux*, pleins de science et de goût, étoient admirés par tous les maîtres, et chantés par toutes les dames.

Magadiser, *v. n.* C'étoit, dans la musique grecque, chanter à l'octave, comme faisoient naturellement les voix de femmes et d'hommes mêlées ensemble: ainsi les chants *magadisés* étoient toujours des antiphonies. Ce mot vient de *magas*, chevalet d'instrument, et, par extension, instrument à cordes doubles, montées à l'octave l'une de l'autre, au moyen d'un chevalet, comme aujourd'hui nos clavecins.

Magasin. Hôtel de la dépendance de l'Opéra de Paris, où logent les directeurs et d'autres personnes attachées à l'Opéra, et dans lequel est un petit théâtre, appelé aussi ***Magasin*** ou ***théâtre du Magasin***, sur lequel se font les premières répétitions. C'est l'***odéum*** de la musique françoise. (Voy. ***Odéum.***)

Majeur, *adjectif.* Les intervalles susceptibles de variations sont appelés *majeurs*, quand ils sont aussi grands qu'ils peuvent l'être sans devenir faux.

Les intervalles appelés parfaits, tels que l'octave, la quinte et la quarte, ne varient point et ne sont que *justes;* sitôt qu'on les altère, ils sont *faux.* Les autres intervalles peuvent, sans changer de nom et sans cesser d'être justes, varier d'une certaine différence : quand cette différence peut être ôtée, ils sont *majeurs; mineurs*, quand elle peut être ajoutée.

Ces intervalles variables sont au nombre de cinq: savoir, le semi

ton, le ton, la tierce, la sixte et la septième. A l'égard du ton et du semi-ton, leur différence du *majeur* au mineur ne sauroit s'exprimer en notes, mais en nombres seulement. Le semi-ton *majeur* est l'intervalle d'une seconde mineure, comme de *si* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, et son rapport est de 15 à 16. Le ton *majeur* est la différence de la quarte à la quinte, et son rapport est de 8 à 9.

Les trois autres intervalles, savoir la tierce, la sixte et la septième, diffèrent toujours d'un semi-ton du *majeur* au mineur, et ces différences peuvent se noter. Ainsi la tierce mineure a un ton et demi, et la tierce *majeure* deux tons.

Il y a quelques autres plus petits intervalles, comme le dièse et le comma, qu'on distingue en moindres, mineurs, moyens, *majeurs*, et maximes; mais, comme ces intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombre, ces distinctions sont inutiles dans la pratique.

Majeur se dit aussi du mode, lorsque la tierce de la tonique est *majeure*, et alors souvent le mot *mode* ne fait que se sous-entendre : Préluder en *majeur*, passer du *majeur* au mineur, etc. (Voy. *Mode*.)

MAIN HARMONIQUE. C'est le nom que donna l'Arétin à la gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ses hexacordes, de ses six lettres et de ses six syllabes, avec les cinq tétracordes des Grecs. Il représenta cette gamme sous la figure d'une main gauche, sur les doigts de laquelle étoient marqués tous les sons de la gamme, tant par les lettres correspondantes que par les syllabes qu'il y avoit jointes, en passant, par la règle des muances, d'un tétracorde ou d'un doigt à l'autre selon le lieu où se trouvoient les deux semi-tons de l'octave par le bécarre ou par le bémol, c'est-à-dire selon que les tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voy. *Gamme*, *Muances*, *Solfier*.)

MAÎTRE A CHANTER. Musicien qui enseigne à lire la musique vocale et à chanter sur la note.

Les fonctions du *maître à chanter* se rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, est d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de chant, soit par l'étendue, soit par la justesse, soit par le timbre, soit par la légèreté, soit par l'art de renforcer ou radoucir les sons, et d'apprendre à les ménager et modifier avec tout l'art possible. (Voy. *Chant*, *Voix*.)

Le second objet regarde l'étude des signes, c'est-à-dire l'art de lire la note sur le papier, et l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité qu'à l'ouverture du livre on soit en état de chanter toute sorte de musique. (Voy. *Note*, *Solfier*.)

Une troisième partie des fonctions du *maître à chanter* regarde la connoissance de la langue, surtout des accens, de la quantité, et de la meilleure manière de prononcer; parce que les défauts de la prononciation sont beaucoup plus sensibles dans le chant que dans la parole, et qu'une vocale bien faite ne doit être qu'une manière plus énergique et plus agréable de marquer la prosodie et les accens. (Voy. *Accent*.)

MAÎTRE DE CHAPELLE. Voy. *Maître de musique*.

MAÎTRE DE MUSIQUE. Musicien gagé pour composer de la musique et

la faire exécuter. C'est le *maître de musique* qui bat la mesure et dirige les musiciens : il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compose pas toujours la musique qu'il fait exécuter. A l'Opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la mesure est un office particulier; au lieu que la musique des opéras est composée par quiconque en a le talent et la volonté. En Italie, celui qui a composé un opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la mesure, mais au clavecin. Ainsi l'emploi de *maître de musique* n'a guère lieu que dans les églises : aussi ne dit-on point en Italie *maître de musique*, mais *maître de chapelle;* dénomination qui commence à passer aussi en France.

MARCHE, *s. f.* Air militaire qui se joue par des instrumens de guerre, et marque le mètre et la cadence des tambours, laquelle est proprement la *marche.*

Chardin dit qu'en Perse, quand on veut abattre des maisons, aplanir un terrain, ou faire quelque autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble les habitans de tout un quartier, qu'ils travaillent au son des instrumens, et qu'ainsi l'ouvrage se fait avec beaucoup plus de zèle et de promptitude que si les instrumens n'y étoient pas.

Le maréchal de Saxe a montré dans ses *Rêveries* que l'effet des tambours ne se bornoit pas non plus à un vain bruit sans utilité, mais que, selon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le soldat à presser ou ralentir son pas : on peut dire aussi que les airs des *marches* doivent avoir différens caractères, selon les occasions où on les emploie; et c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à certain point quand on les a distingués et diversifiés, l'un pour la générale, l'autre pour la *marche*, l'autre pour la charge, etc. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pu l'être; on s'est borné jusqu'ici à composer des airs qui fissent bien sentir le mètre et la batterie des tambours : encore fort souvent les airs des *marches* remplissent-ils assez mal cet objet. Les troupes françoises ayant peu d'instrumens militaires pour l'infanterie, hors les fifres et les tambours, ont aussi fort peu de *marches*, et la plupart très-mal faites : mais il y en a d'admirables dans les troupes allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'air et de la *marche*, je donnerai (pl. IX, fig. 2) la première partie de celle des mousquetaires du roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'infanterie et la cavalerie légère qui aient des *marches*. Les timbales de la cavalerie n'ont point de *marches* réglées; les trompettes n'ont qu'un ton presque uniforme, et des fanfares. (Voy. *Fanfare*.)

MARCHER, *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en musique, et se dit de la succession des sons ou des accords qui se suivent dans certain ordre. « La basse et le dessus *marchent* par mouvemens contraires. *Marche* de basse; *marcher* à contre-temps. »

MARTELLEMENT, *s. m.* Sorte d'agrément du chant françois. Lorsque, descendant diatoniquement d'une note sur une autre par un trille, on appuie avec force le son de la première note sur la seconde, tombant

ensuite sur cette seconde note par un seul coup de gosier; on appelle cela faire un *martellement*. (Voy. pl. V, fig. 5.)

MAXIME, *adj*. On appelle intervalle *maxime* celui qui est plus grand que le majeur de la même espèce, et qui ne peut se noter: car, s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *maxime*, mais *superflu*.

Le semi-ton *maxime* fait la différence du semi-ton mineur au ton majeur, et son rapport est de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* dièse et le *ré* un semi-ton de cette espèce, si tous les semi-tons n'étoient pas rendus égaux ou supposés tels par le tempérament.

Le dièse *maxime* est la différence du ton mineur au semi-ton *maxime*. en rapport de 243 à 250.

Enfin le comma *maxime*, ou comma de Pythagore, est la quantité dont diffèrent entre eux les deux termes les plus voisins d'une progression par quintes et d'une progression par octaves, c'est-à-dire l'excès de la douzième quinte *si* dièse sur la septième octave *ut;* et cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, est la différence que le tempérament fait évanouir.

MAXIME, *s. f.* C'est une note faite en carré long horizontal avec une queue au côté droit, de cette manière ⊏⊐, laquelle vaut huit mesures à deux temps, c'est-à-dire deux longues, et quelquefois trois, selon le mode. (Voy. *Mode*.) Cette sorte de note n'est plus d'usage depuis qu'on sépare les mesures par des barres, et qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des sons. (Voy. *Barres*, *Mesure*.)

MÉDIANTE, *s. f.* C'est la corde ou la note qui partage en deux tierces l'intervalle de quinte qui se trouve entre la tonique et la dominante. L'une de ces tierces est majeure, l'autre mineure; et c'est leur position relative qui détermine le mode. Quand la tierce majeure est au grave, c'est-à-dire entre la *médiante* et la tonique, le mode est majeur; quand la tierce majeure est à l'aigu et la mineure au grave, le mode est mineur. (Voy. *Mode*, *Tonique*, *Dominante*.)

MÉDIATION, *s. f.* Partage de chaque verset d'un psaume en deux parties, l'une psalmodiée ou chantée par un côté du chœur, et l'autre par l'autre, dans les églises catholiques.

MÉDIUM, *s. m.* Lieu de la voix également distant de ses deux extrémités au grave et à l'aigu. Le haut est plus éclatant, mais il est presque toujours forcé; le bas est grave et majestueux, mais il est plus sourd.

Un beau *médium*, auquel on suppose une certaine latitude, donne les sons les mieux nourris, les plus mélodieux, et remplit le plus agréablement l'oreille. (Voy. *Son*.)

MÉLANGE, *s. m.* Une des parties de l'ancienne mélopée, appelée *agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer et mêler à propos les modes et les genres. (Voy. *Mélopée*.)

MÉLODIE, *s. f.* Succession de sons tellement ordonnés selon les lois du rhythme et de la modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille; la *mélodie* vocale s'appelle chant, et l'instrumentale symphonie.

L'idée du rhythme entre nécessairement dans celle de la *mélodie;*

un chant n'est un chant qu'autant qu'il est mesuré; la même succession de sons peut recevoir autant de caractères, autant de *mélodies* différentes qu'on peut la scander différemment; et le seul changement de valeur des notes peut défigurer cette même succession au point de la rendre méconnoissable. Ainsi la *mélodie* n'est rien par elle-même; c'est la mesure qui la détermine, et il n'y a point de chant sans le temps. On ne doit donc pas comparer la *mélodie* avec l'harmonie, abstraction faite de la mesure dans toutes les deux : car elle est essentielle à l'une et non pas à l'autre.

La *mélodie* se rapporte à deux principes différens, selon la manière dont on la considère. Prise par les rapports des sons et par les règles du mode, elle a son principe dans l'harmonie, puisque c'est une analyse harmonique qui donne les degrés de la gamme, les cordes du mode et les lois de la modulation, uniques élémens du chant. Selon ce principe, toute la force de la *mélodie* se borne à flatter l'oreille par des sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs: mais prise pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentimens, exciter et calmer les passions, opérer, en un mot, des effets moraux qui passent l'empire immédiat des sens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune prise par laquelle la seule harmonie, et tout ce qui vient d'elle, puisse nous affecter ainsi.

Quel est ce second principe? il est dans la nature ainsi que le premier: mais pour l'y découvrir il faut une observation plus fine, quoique plus simple, et plus de sensibilité dans l'observateur. Ce principe est le même qui fait varier le ton de la voix quand on parle, selon les choses qu'on dit et les mouvemens qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent des langues qui détermine la *mélodie* de chaque nation; c'est l'accent qui fait qu'on parle en chantant, et qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, selon que la langue a plus ou moins d'accent. Celle dont l'accent est plus marqué doit donner une *mélodie* plus vive et plus passionnée; celle qui n'a que peu ou point d'accent ne peut avoir qu'une *mélodie* languissante et froide, sans caractère et sans expression. Voilà les vrais principes; tant qu'on en sortira et qu'on voudra parler du pouvoir de la musique sur le cœur humain, on parlera sans s'entendre, on ne saura ce qu'on dira.

Si la musique ne peint que par la *mélodie*, et tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute musique qui ne se chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une musique imitative, et, ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux accords, lasse bientôt les oreilles, et laisse toujours le cœur froid. Il suit encore que, malgré la diversité des parties que l'harmonie a introduites, et dont on abuse tant aujourd'hui, sitôt que deux *mélodies* se font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre et demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puissent être chacune séparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les compositeurs françois ont introduit à leur Opera l'usage de faire servir un air d'accompagnement à un chœur ou à un

autre air; ce qui est comme si on s'avisoit de réciter deux discours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence. (Voy. *Unité de mélodie.*)

MÉLODIEUX, *adj.* Qui donne de la mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des sons agréables, des voix sonores, des chants doux et gracieux, etc.

MÉLOPÉE, *s. f.* C'étoit dans l'ancienne musique l'usage régulier de toutes les parties harmoniques, c'est-à-dire l'art ou les règles de la composition du chant, desquelles la pratique et l'effet s'appeloit *mélodie.*

Les anciens avoient diverses règles pour la manière de conduire le chant par des degrés conjoints, disjoints, ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans Aristoxène, lesquelles dépendent toutes de ce principe, que, dans tout système harmonique, le troisième ou le quatrième son après le fondamental en doit toujours frapper la quarte ou la quinte, selon que les tétracordes sont conjoints ou disjoints; différence qui rend un mode authentique ou plagal au gré du compositeur. C'est le recueil de toutes ces règles qui s'appelle *mélopée.*

La *mélopée* est composée de trois parties : savoir, la *prise*, *lepsis*, qui enseigne au musicien en quel lieu de la voix il doit établir son diapason ; le *mélange*, *mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les genres et les modes; et l'*usage*, *chrésis*, qui se subdivise en trois autres parties. La première, appelée *euthia*, guide la marche du chant, laquelle est, ou directe du grave à l'aigu, ou renversée de l'aigu au grave, ou mixte, c'est-à-dire composée de l'une et de l'autre. La deuxième, appelée *agogé*, marche alternativement par degrés disjoints en montant, et conjoints en descendant, ou au contraire. La troisième, appelée *petteïa*, par laquelle il discerne et choisit les sons qu'il faut rejeter, ceux qu'il faut admettre et ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *mélopée* en trois espèces qui se rapportent à autant de modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La première espèce étoit l'*hypatoïde*, appelée ainsi de la corde hypate, la principale ou la plus basse, parce que le chant régnant seulement sur les sons graves ne s'éloignoit pas de cette corde, et ce chant étoit approprié au mode tragique. La seconde espèce étoit la *mésoïde*, de *mèse*, la corde du milieu, parce que le chant régnoit sur les sons moyens, et celle-ci répondoit au mode nomique, consacré à Apollon. La troisième s'appeloit *nétoïde*, de *nète*, la dernière corde ou la plus haute; son chant ne s'étendoit que sur les sons aigus, et constituoit le mode dithyrambique ou bachique. Ces modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés, et varioient la *mélopée;* tels que l'érotique ou l'amoureux, le comique, l'encomiaque, destiné aux louanges.

Tous ces modes, étant propres à exciter ou calmer certaines passions, influoient beaucoup sur les mœurs; et, par rapport à cette influence, la *mélopée* se partageoit encore en trois genres : savoir, 1° le *systal-*

tique, ou celui qui inspiroit les passions tendres et affectueuses, les passions tristes et capables de resserrer le cœur, suivant le sens du mot grec; 2° le *diastaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentimens, 3° l'*euchastique*, qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'âme à un état tranquille. La première espèce de *mélopée* convenoit aux poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets, et autres expressions semblables. La seconde étoit propre aux tragédies, aux chants de guerre, aux sujets héroïques; la troisième, aux hymnes, aux louanges, aux instructions.

MÉLOS, *s. m.* Douceur du chant. Il est difficile de distinguer dans les auteurs grecs le sens du mot *mélos* du sens du mot *mélodie*. Platon, dans son *Protagoras*, met le *mélos* dans le simple discours, et semble entendre par là le chant de la parole. Le *mélos* paroît être ce par quoi la *mélodie* est agréable. Ce mot vient de μέλι, miel.

MENUET, *s. m.* Air d'une danse de même nom, que l'abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette danse est fort gaie, et son mouvement est fort vite; mais, au contraire, le caractère du *menuet* est une élégante et noble simplicité; le mouvement en est plus modéré que vite, et l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danses usités dans nos bals est le *menuet*. C'est autre chose sur le théâtre.

La mesure du *menuet* est à trois temps légers, qu'on marque par le 3 simple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des mesures de l'air dans chacune de ses reprises doit être quatre ou un multiple de quatre, parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *menuet;* et le soin du musicien doit être de faire sentir cette division par des chutes bien marquées, pour aider l'oreille du danseur, et le maintenir en cadence.

MÈSE, *s. f.* Nom de la corde la plus aiguë du second tétracorde des Grecs. (Voy. *Méson.*)

Mèse signifie *moyenne*, et ce nom fut donné à cette corde, non, comme dit l'abbé Brossard, parce qu'elle est commune ou mitoyenne entre les deux octaves de l'ancien système, car elle portoit ce nom bien avant que le système eût acquis cette étendue, mais parce qu'elle formoit précisément le milieu entre les deux premiers tétracordes dont ce système avoit d'abord été composé.

MÉSOÏDE, *s. f.* Sorte de mélopée dont les chants rouloient sur les cordes moyennes, lesquelles s'appeloient aussi *mésoïdes* de la mèse ou tétracorde méson.

MÉSOÏDES. Sons moyens, ou pris dans le médium du système. (Voy. *Mélopée.*)

MÉSON. Nom donné par les Grecs à leur second tétracorde, en commençant à compter du grave; et c'est aussi le nom par lequel on distingue chacune de ces quatre cordes de celles qui leur correspondent dans les autres tétracordes: ainsi, dans celui dont je parle, la première corde s'appelle *hypate méson;* la seconde, *parhypate méson;* la troisième, *lichanos méson*, ou *méson diatonos;* et la quatrième, *mèse*. (Voy. *Système.*)

Méson est le génitif pluriel de *mèse*, *moyenne*, parce que le tétracorde

méson occupe le milieu entre le premier et le troisième, ou plutôt parce que la corde *mèse* donne son nom à ce tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë. (Voy. pl. XIII.)

MÉSOPYCNI, *adj.* Les anciens appeloient ainsi, dans les genres épais, le second son de chaque tétracorde. Ainsi les sons *mésopycni* étoient cinq en nombre. (Voy. *Son*, *Système*, *Tétracorde.*)

MESURE, *s. f.* Division de la durée ou du temps en plusieurs parties égales, assez longues pour que l'oreille en puisse saisir et subdiviser la quantité, et assez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, et qu'on en sente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle aussi *mesure :* elles se subdivisent en d'autres aliquotes qu'on appelle *temps*, et qui se marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voy. *Battre la mesure.* La durée égale de chaque temps ou de chaque *mesure* est remplie par plusieurs notes qui passent plus ou moins vite en proportion de leur nombre, et auxquelles on donne diverses figures pour marquer leurs différentes durées. (Voy. *Valeur des notes.*)

Plusieurs, considérant le progrès de notre musique, pensent que la *mesure* est de nouvelle invention, parce qu'un temps elle a été négligée; mais, au contraire, non-seulement les anciens pratiquoient la *mesure*, ils lui avoient même donné des règles très-sévères et fondées sur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter sans *mesure* n'est pas chanter; et le sentiment de la *mesure* n'étant pas moins naturel que celui de l'intonation, l'invention de ces deux choses n'a pu se faire séparément.

La mesure des Grecs tenoit à leur langue; c'étoit la poésie qui l'avoit donnée à la musique; les *mesures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre : on n'auroit pas pu mesurer de la prose en musique. Chez nous c'est le contraire : le peu de prosodie de nos langues fait que dans nos chants la valeur des notes détermine la quantité des syllabes; c'est sur la mélodie qu'on est forcé de scander le discours; on n'aperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou prose : nos poésies n'ayant plus de pieds, nos vocales n'ont plus de *mesures;* le chant guide et la parole obéit.

La *mesure* tomba dans l'oubli, quoique l'intonation fût toujours cultivée, lorsque après les victoires des barbares les langues changèrent de caractère et perdirent leur harmonie. Il n'est pas étonnant que le mètre qui servoit à exprimer la *mesure* de la poésie fût négligé dans des temps où on ne la sentoit plus, et où l'on chantoit moins de vers que de prose. Les peuples ne connoissoient guère alors d'autre amusement que les cérémonies de l'Église, ni d'autre musique que celle de l'office; et, comme cette musique n'exigeoit pas la régularité du rhythme, cette partie fut enfin tout à fait oubliée. Gui nota sa musique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, et l'invention des notes fut certainement postérieure à cet auteur.

On attribue communément cette invention des diverses valeurs des notes à Jean de Muris, vers l'an 1330 : mais le P. Mersenne le nie avec raison et il faut n'avoir jamais lu les écrits de ce chanoine pour sou-

tenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non-seulement il compare les valeurs que les notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de son temps, et dont il ne se donne point pour l'auteur, mais même il parle de la *mesure*, et dit que les modernes, c'est-à-dire ses contemporains, la ralentissent beaucoup, « et moderni nunc morosa « multum utuntur mensura : » ce qui suppose évidemment que la *mesure*, et par conséquent les valeurs des notes, étoient connues et usitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la musique du temps de cet auteur pourront consulter son traité manuscrit intitulé *Speculum musicæ*, qui est à la Bibliothèque du roi de France (nº 7207, p. 280 et suivantes).

Les premiers qui donnèrent aux notes quelques règles de quantité s'attachèrent plus aux valeurs ou durées relatives de ces notes qu'à la *mesure* même ou au caractère du mouvement : de sorte qu'avant la distinction des différentes *mesures* il y avoit des notes au moins de cinq valeurs différentes; savoir, la maxime, la longue, la brève, la semi-brève, et la minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on trouve toutes ces différentes valeurs et même davantage dans les écrits de Machault, sans y trouver jamais aucun signe de *mesure*.

Dans la suite, les rapports en valeur d'une de ces notes à l'autre dépendirent du temps, de la prolation, du mode. Par le mode on déterminoit le rapport de la maxime à la longue, ou de la longue à la brève; par le temps, celui de la longue à la brève, ou de la brève à la semi-brève; et par la prolation, celui de la brève à la semi-brève, ou de la semi-brève à la minime. (Voy. *Mode*, *Prolation*, *Temps*.) En général toutes ces différentes modifications se peuvent rapporter à la *mesure* double ou à la *mesure* triple, c'est-à-dire à la division de chaque valeur entière en deux ou trois temps égaux.

Cette manière d'exprimer le temps ou la mesure des notes changea entièrement durant le cours du dernier siècle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque *mesure* entre deux barres, il fallut nécessairement proscrire toutes les espèces de notes qui renfermoient plusieurs *mesures*. La *mesure* en devint plus claire, les partitions mieux ordonnées, et l'exécution plus facile; ce qui étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens musiciens fort embarrassés d'exécuter bien en *mesure* des trios d'Orlande et de Claudin, compositeurs du temps de Henri III.

Jusque-là la raison triple avoit passé pour la plus parfaite : mais la double prit enfin l'ascendant, et le C, ou la *mesure* à quatre temps fut prise pour la base de toutes les autres. Or la *mesure* à quatre temps se résout toujours en *mesure* à deux temps; ainsi c'est proprement à la *mesure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des notes et aux signes des *mesures*.

Au lieu donc des maximes, longues, brèves, semi-brèves, etc., on substitua les rondes, blanches, noires, croches, doubles et triples croches, etc., qui toutes furent prises en division sous-double; de sorte

que chaque espèce de note valoit précisément la moitié de la précédente : division manifestement insuffisante, puisque, ayant conservé la *mesure* triple aussi bien que la double ou quadruple, et chaque temps pouvant être divisé comme chaque *mesure* en raison sous-double ou sous-triple à la volonté du compositeur, il falloit assigner, ou plutôt conserver aux notes des divisions répondantes à ces deux raisons.

Les musiciens sentirent bientôt le défaut ; mais, au lieu d'établir une nouvelle division, ils tâchèrent de suppléer à cela par quelque signe étranger : ainsi, ne pouvant diviser une blanche en trois parties égales, ils se sont contentés d'écrire trois noires, ajoutant le chiffre 3 sur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, et, pour tendre des piéges plus sûrs à ceux qui ont à lire leur musique, ils prennent le parti de supprimer le 3 ou même le 6 ; en sorte que, pour savoir si la division est double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre musique que deux sortes de *mesures*, on y a fait tant de divisions, qu'on en peut compter au moins de seize espèces, dont voici les signes :

2 ou ₵ $\frac{2}{4}$. $\frac{6}{4}$. $\frac{6}{8}$. $\frac{6}{16}$. 3. $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{9}{4}$. $\frac{3}{8}$. $\frac{9}{8}$. $\frac{3}{16}$. C. $\frac{12}{4}$. $\frac{12}{8}$. $\frac{12}{16}$.

(Voy. les exemples pl. III.)

De toutes ces *mesures*, il y en a trois qu'on appelle simples, parce qu'elles n'ont qu'un seul chiffre ou signe ; savoir, le 2 ou ₵, le 3, et le C, ou quatre temps. Toutes les autres, qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination et leurs signes de cette dernière ou de la note qui la remplit ; en voici la règle :

Le chiffre inférieur marque un nombre de notes de valeur égale, faisant ensemble la durée d'une ronde ou d'une *mesure* à quatre temps.

Le chiffre supérieur montre combien il faut de ces mêmes notes pour remplir chaque *mesure* de l'air qu'on va noter.

Par cette règle on voit qu'il faut trois blanches pour remplir une *mesure* au signe $\frac{3}{2}$; deux noires pour celle au signe $\frac{2}{4}$; trois croches pour celle au signe $\frac{3}{8}$, etc. Tout cet embarras de chiffres est mal entendu ; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *mesures* à celle de quatre temps, qui leur est si peu semblable ? ou pourquoi ce rapport de tant de diverses notes à une ronde, dont la durée est si peu déterminée ? Si tous ces signes sont institués pour marquer autant de différentes sortes de *mesures*, il y en a beaucoup trop ; et s'ils le sont pour exprimer les divers degrés du mouvement, il n'y en a pas assez, puisque indépendamment de l'espèce de *mesure* et de la division des temps, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air pour déterminer le temps.

Il n'y a réellement que deux sortes de *mesures* dans notre musique, savoir, à deux et trois temps égaux. Mais comme chaque temps, ainsi que chaque *mesure* peut se diviser en deux ou en trois parties égales

cela fait une subdivision qui donne quatre espèces de *mesures* en tout; nous n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajouter une cinquième, en combinant les deux premières en une *mesure* à deux temps inégaux, l'un composé de deux notes, et l'autre de trois. On peut trouver dans cette *mesure* des chants très-bien cadencés, qu'il seroit impossible de noter par les *mesures* usitées. J'en donne un exemple dans la planche III (fig. 8). Le sieur Adolfati fit à Gènes, en 1750, un essai de cette *mesure* en grand orchestre, dans l'air *Se la sorte mi condamna* de son opéra d'*Ariane*. Ce morceau fit de l'effet et fut applaudi. Malgré cela je n'apprends pas que cet exemple ait été suivi

MESURÉ, *part*. Ce mot répond à l'italieu *a tempo* ou *a battuta*, et s'emploie, sortant d'un récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *mesure*.

MÉTRIQUE, *adj*. La *musique métrique*, selon Aristide Quintilien, est la partie de la musique en général qui a pour objet les lettres, les syllabes, les pieds, les vers, et le poëme; et il y a cette différence entre la *métrique* et la *rhythmique*, que la première ne s'occupe que de la forme des vers, et la seconde, de celle des pieds qui les composent: ce qui peut même s'appliquer à la prose. D'où il suit que les langues modernes peuvent encore avoir une *musique métrique*, puisqu'elles ont une poésie; mais non pas une *musique rhythmique*, puisque leur poésie n'a plus de pieds. (Voy. *Rhythme*.)

MEZZA-VOCE. Voy. *Sotto-voce*.

MEZZO-FORTE. Voy. *Sotto-voce*.

MI. La troisième des six syllabes inventées par Gui Arétin pour nommer ou solfier les notes, lorsqu'on ne joint pas la parole au chant (Voy. *E si mi*, *Gamme*.)

MINEUR, *adj*. Nom que portent certains intervalles, quand ils sont aussi petits qu'ils peuvent l'être sans devenir faux. (Voy. *Majeur*, *Intervalle*.)

Mineur se dit aussi du mode, lorsque la tierce de la tonique est *mineure*. (Voy. *Mode*.)

MINIME, *adj*. On appelle intervalle *minime* ou *moindre* celui qui est plus petit que le mineur de même espèce et qui ne peut se noter; car, s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *minime*, mais *diminué*.

Le semi-ton *minime* est la différence du semi-ton maxime au semi-ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voy. *Semi-ton*.)

MINIME, *s. f.* par rapport à la durée où au temps, est dans nos anciennes musiques la note qu'aujourd'hui nous appelons blanche. (Voy. *Valeur des notes*.)

MIXIS, *s. f. Mélange*. Une des parties de l'ancienne mélopée par laquelle le compositeur apprend à bien combiner les intervalles et à bien distribuer les genres et les modes selon le caractère du chant qu'il s'est proposé de faire (Voy. *Mélopée*.)

MIXOLYDIEN, *adj*. Nom d'un des modes de l'ancienne musique, appelé autrement *hyperdorien*. (Voy. ce mot.) Le mode *mixolydien* étoit

le plus aigu des sept auxquels Ptolémée avoit réduit tous ceux de la musique des Grecs. (Voy. *Mode*.)

Ce mode est affectueux, passionné, convenable aux grands mouvemens, et par cela même à la tragédie. Aristoxène assure que Sapho en fut l'inventrice; mais Plutarque dit que d'anciennes tables attribuent cette invention à Pythoclide : il dit aussi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit servi, et qui avoit introduit dans la musique l'usage des sept cordes, c'est-à-dire une tonique sur la septième corde.

Mixte, *adj.* On appelle modes *mixtes* ou connexes dans le plain-chant les chants dont l'étendue excède leur octave et entre d'un mode dans l'autre, participant ainsi de l'authente et du plagal. Ce mélange ne se fait que des modes compairs, comme du premier ton avec le second, du troisième avec le quatrième, en un mot du plagal avec son authente et réciproquement.

Mobile, *adj.* On appeloit *cordes mobiles* ou *sons mobiles*, dans la musique grecque, les deux cordes moyennes de chaque tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment selon les genres, à la différence des deux cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appeloient cordes stables. (Voy. *Tétracorde*, *Genre*, *Son*.)

Mode. *s. m.* Disposition régulière du chant et de l'accompagnement relativement à certains sons principaux sur lesquels une pièce de musique est constituée, et qui s'appellent les cordes essentielles du *mode*.

Le *mode* diffère du ton en ce que celui-ci n'indique que la corde ou le lieu du système qui doit servir de base au chant, et le *mode* détermine la tierce et modifie toute l'échelle sur ce son fondamental.

Nos *modes* ne sont fondés sur aucun caractère de sentiment, comme ceux des anciens, mais uniquement sur notre système harmonique. Les cordes essentielles au *mode* sont au nombre de trois, et forment ensemble un accord parfait. 1° La tonique qui est la corde fondamentale du ton et du *mode* (voy. *Ton* et *Tonique*); 2° la dominante à la quinte de la tonique (voy. *Dominante*); 3° enfin la médiante, qui constitue proprement le *mode*, et qui est à la tierce de cette même tonique (voy. *Médiante*). Comme cette tierce peut être de deux espèces, il y a aussi deux *modes* différens. Quand la médiante fait tierce majeure avec la tonique, le *mode* est majeur; il est mineur quand la tierce est mineure.

Le *mode* majeur est engendré immédiatement par la résonnance du corps sonore qui rend la tierce majeure du son fondamental; mais le *mode* mineur n'est point donné par la nature, il ne se trouve que par analogie et renversement. Cela est vrai dans le système de M. Tartini, ainsi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier auteur, dans ses divers ouvrages successifs, a expliqué cette origine du *mode* mineur de différentes manières, dont aucune n'a contenté son interprète, M. d'Alembert. C'est pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine sur un autre principe, que je ne puis mieux exposer qu'en transcrivant les propres termes de ce grand géomètre.

« Dans le chant *ut mi sol*, qui constitue le *mode* majeur, les sons *mi* et *sol* sont tels que le son principal *ut* les fait résonner tous deux; mais le second son *mi* ne fait point résonner *sol*, qui n'est que sa tierce mineure.

« Or, imaginons-nous qu'au lieu de ce son *mi* on place entre les sons *ut* et *sol* un autre son qui ait, ainsi que le son *ut*, la propriété de faire résonner *sol*, et qui soit pourtant différent d'*ut;* ce son qu'on cherche doit être tel qu'il ait pour dix-septième majeure le son *sol* ou l'une des octaves de *sol :* par conséquent le son cherché doit être à la dix-septième majeure au-dessous de *sol*, ou, ce qui revient au même, à la tierce majeure au-dessous de ce même son *sol*. Or, le son *mi* étant à la tierce mineure au-dessous de *sol*, et la tierce majeure étant d'un semi-ton plus grande que la tierce mineure, il s'ensuit que le son qu'on cherche sera d'un semi ton plus bas que le *mi*, et sera par conséquent *mi* bémol.

« Ce nouvel arrangement *ut*, *mi* bémol, *sol*, dans lequel les sons *ut* et *mi* bémol font l'un et l'autre résonner *sol* sans que *ut* fasse résonner *mi* bémol, n'est pas à la vérité aussi parfait que le premier arrangement *ut*, *mi*, *sol*, parce que dans celui-ci les deux sons *mi* et *sol* sont l'un et l'autre engendrés par le son principal *ut*, au lieu que dans l'autre le son *mi* bémol n'est pas engendré par le son *ut :* mais cet arrangement *ut*, *mi* bémol, *sol*, est aussi dicté par la nature, quoique moins immédiatement que le premier; et en effet l'expérience prouve que l'oreille s'en accommode à peu près aussi bien.

« Dans ce chant *ut*, *mi* bémol, *sol*, *ut*, il est évident que la tierce d'*ut* à *mi* bémol est mineure; et telle est l'origine du genre ou *mode* appelé *mineur.* » (*Élémens de musique*, p. 22.)

Le *mode* une fois déterminé, tous les sons de la gamme prennent un nom relatif au fondamental, et propre à la place qu'ils occupent dans ce *mode*-là.

Voici les noms de toutes les notes relativement à leur *mode*, en prenant l'octave d'*ut* pour exemple du *mode* majeur, et celle de *la* pour exemple du *mode* mineur.

MAJEUR :	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut.*
MINEUR :	*la*	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*
	Tonique.	Seconde note.	Médiante.	Quatrième note ou Sous-dominante.	Dominante.	Sixième note, ou Sous-dominante.	Septième note.	Octave.

Il faut remarquer que quand la septième note n'est qu'à un semi-ton de l'octave, c'est-à-dire quand elle fait la tierce majeure de la dominante, comme le *si* naturel en majeur ou le *sol* dièse en mineur, alors cette septième note s'appelle note sensible, parce qu'elle annonce la tonique et fait sentir le ton.

Non-seulement chaque degré prend le nom qui lui convient, mais

chaque intervalle est déterminé relativement au *mode*. Voici les règles établies pour cela :

1° La seconde note doit faire sur la tonique une seconde majeure; la quatrième et la dominante une quarte et une quinte justes, et cela également dans les deux *modes*.

2° Dans le *mode* majeur, la médiante ou tierce, la sixte et la septième de la tonique doivent toujours être majeures; c'est le caractère du *mode*. Par la même raison, ces trois intervalles doivent être mineurs dans le mode mineur : cependant, comme il faut qu'on y aperçoive aussi la note sensible, ce qui ne peut se faire sans fausse relation, tandis que la sixième note reste mineure, cela cause des exceptions auxquelles on a égard dans le cours de l'harmonie et du chant; mais il faut toujours que la clef avec ses transpositions donne tous les intervalles déterminés par rapport à la tonique selon l'espèce du *mode*. On trouvera au mot *Clef* une règle générale pour cela.

Comme toutes les cordes naturelles de l'octave d'*ut* donnent relativement à cette tonique tous les intervalles prescrits pour le *mode* majeur, et qu'il en est de même de l'octave de *la* pour le mode mineur, l'exemple précédent, que je n'ai proposé que pour les noms des notes, doit servir aussi de formule pour la règle des intervalles dans chaque *mode*.

Cette règle n'est point, comme on pourroit le croire, établie sur des principes purement arbitraires; elle a son fondement dans la génération harmonique, au moins jusqu'à certain point. Si vous donnez l'accord parfait majeur à la tonique, à la dominante et à la sous-dominante, vous aurez tous les sons de l'échelle diatonique pour le *mode* majeur; pour avoir celle du *mode* mineur, laissant toujours la tierce majeure à la dominante, donnez la tierce mineure aux deux autres accords : telle est l'analogie du *mode*.

Comme ce mélange d'accords majeurs et mineurs introduit en *mode* mineur une fausse relation entre la sixième note et la note sensible, on donne quelquefois, pour éviter cette fausse relation, la tierce majeure à la quatrième note en montant, ou la tierce mineure à la dominante en descendant, surtout par renversement; mais ce sont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *modes*, comme on vient de le voir : mais comme il y a douze sons fondamentaux qui donnent autant de tons dans le système, et que chacun de ces tons est susceptible du *mode* majeur et du *mode* mineur, on peut composer en vingt-quatre *modes* ou manières, *maneries* disoient nos vieux auteurs en leur latin. Il y en a même trente-quatre possibles dans la manière de noter : mais dans la pratique on en exclut dix, qui ne sont au fond que la répétition de dix autres, sous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les cordes changeroient de noms, et où l'on auroit peine à se reconnaître : tels sont les *modes* majeurs sur les notes diésées, et les *modes* mineurs sur les bémols. Ainsi, au lieu de composer en *sol* dièse tierce majeure, vous composerez en *la* bémol qui donne les mêmes touches, et au lieu de composer en *ré* bémol mineur, vous

prendrez *ut* dièse par la même raison ; savoir, pour éviter d'un côté un F double dièse, qui deviendroit un G naturel ; et de l'autre un B double bémol, qui deviendroit un A naturel.

On ne reste pas toujours dans le ton ni dans le *mode* par lequel on a commencé un air ; mais, soit pour l'expression, soit pour la variété, on change de ton et de *mode*, selon l'analogie harmonique, revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *moduler*.

De là naît une nouvelle distinction du *mode* en *principal* et *relatif ;* le principal est celui par lequel commence et finit la pièce ; les relatifs sont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la modulation. (Voy. *Modulation*.)

Le sieur de Blainville, savant musicien de Paris, proposa en 1751 l'essai d'un troisième *mode*, qu'il appelle *mode mixte*, parce qu'il participe à la modulation des deux autres, ou plutôt qu'il en est composé ; mélange que l'auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plutôt comme un avantage et une source de variété, et de liberté dans les chants et dans l'harmonie.

Ce nouveau *mode*, n'étant point donné par l'analyse de trois accords comme les deux autres, ne se détermine pas comme eux par des harmoniques essentiels au *mode*, mais par une gamme entière qui lui est propre, tant en montant qu'en descendant ; en sorte que dans nos deux *modes* la gamme est donnée par les accords, et que dans le *mode* mixte les accords sont donnés par la gamme.

La formule de cette gamme est dans la succession ascendante et descendante des notes suivantes,

mi fa sol la si ut ré mi,

dont la différence essentielle est, quant à la mélodie, dans la position des deux semi-tons, dont le premier se trouve entre la tonique et la seconde note, et l'autre entre la cinquième et la sixième ; et, quant à l'harmonie, en ce qu'il porte sur sa tonique la tierce mineure en commençant, et majeure en finissant, comme on peut le voir (pl. XX, fig. 6) dans l'accompagnement de cette gamme, tant en montant qu'en descendant, tel qu'il a été donné par l'auteur, et exécuté au concert spirituel le 30 mai 1751.

On objecte au sieur de Blainville que son *mode* n'a ni accord, ni corde essentielle, ni cadence qui lui soit propre et le distingue suffisamment des *modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de son *mode* est moins dans l'harmonie que dans la mélodie, et moins dans le mode même que dans la modulation ; qu'il est distingué dans son commencement du *mode* majeur par sa tierce mineure, et dans sa fin du *mode* mineur par sa cadence plagale ; à quoi l'on réplique qu'une modulation qui n'est pas exclusive ne suffit pas pour établir un *mode ;* que la sienne est inévitable dans les deux autres *modes*, surtout dans le mineur ; et quant à sa cadence plagale, qu'elle a lieu nécessairement dans le même *mode* mineur toutes les fois qu'on passe de l'accord de la tonique à celui de la dominante, comme cela

se pratiquoit jadis, même sur les finales, dans les *modes* plagaux et dans le ton du quart; d'où l'on conclut que son *mode* mixte est moins une espèce particulière qu'une dénomination nouvelle à des manières d'entrelacer et combiner les *modes* majeur et mineur, aussi anciennes que l'harmonie, pratiquées de tous les temps; et cela paroît si vrai, que même en commençant sa gamme, l'auteur n'ose donner ni la quinte ni la sixte à sa tonique, de peur de déterminer une tonique en *mode* mineur par la première, ou une médiante en *mode* majeur par la seconde : il laisse l'équivoque en ne remplissant pas son accord.

Mais, quelque objection qu'on puisse faire contre le *mode* mixte, dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la manière dont l'auteur l'établit et le traite ne le fasse connoître pour un homme d'esprit et pour un musicien très-versé dans les principes de son art.

Les anciens diffèrent prodigieusement entre eux sur les définitions, les divisions et les noms de leurs tons ou *modes :* obscurs sur toutes les parties de leur musique, ils sont presque inintelligibles sur celle-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *mode* est un certain système ou une constitution de sons, et il paroît que cette constitution n'est autre chose en elle-même qu'une certaine octave remplie de tous les sons intermédiaires, selon le genre. Euclide et Ptolomée semblent la faire consister dans les diverses positions des deux semi-tons de l'octave relativement à la corde principale du *mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit tons du plain-chant; mais le plus grand nombre paroît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le diapason du *mode* dans le système général, c'est-à-dire en ce que la base ou corde principale du *mode* est plus aiguë ou plus grave étant prise en divers lieux du système, toutes les cordes de la série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, et par conséquent changeant d'accord à chaque *mode* pour conserver l'analogie de ce rapport : telle est la différence des tons de notre musique.

Selon le premier sens, il n'y auroit que sept *modes* possibles dans le système diatonique; et, en effet, Ptolomée n'en admet pas davantage : car il n'y a que sept manières de varier la position des deux semi-tons relativement au son fondamental, en gardant toujours entre ces deux semi-tons l'intervalle prescrit. Selon le second sens, il y auroit autant de *modes possibles* que de sons, c'est-à-dire une infinité; mais si l'on se renferme de même dans le système diatonique, on n'y en trouvera non plus que sept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *modes* ceux qu'on établiroit à l'octave des premiers.

En combinant ensemble ces deux manières, on n'a encore besoin que de sept *modes ;* car, si l'on prend ces *modes* en divers lieux du système, on trouve en même temps les sons fondamentaux distingués du grave à l'aigu, et les deux semi-tons différemment situés relativement au son principal.

Mais outre ces *modes* on en peut former plusieurs autres, en prenant dans la même série et sur le même son fondamental différens sons pour les cordes essentielles du *mode :* par exemple, quand on

prend pour dominante la quinte du son principal, le *mode* est authentique; il est plagal si l'on choisit la quarte; et ce sont proprement deux *modes* différens sur la même fondamentale. Or, comme pour constituer un *mode* agréable, il faut, disent les Grecs, que la quarte et la quinte soient justes, ou du moins une des deux, il est évident qu'on n'a dans l'étendue de l'octave que cinq sons fondamentaux sur chacun desquels on puisse établir un *mode* authentique et un plagal. Outre ces dix *modes* on en trouve encore deux, l'un authentique, qui ne peut fournir de plagal parce que sa quarte fait le triton; l'autre plagal, qui ne peut fournir d'authentique parce que sa quinte est fausse. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre un passage de Plutarque où la Musique se plaint que Phrynis l'a corrompue en voulant tirer de cinq cordes, ou plutôt de sept, douze harmonies différentes.

Voilà donc douze *modes* possibles dans l'étendue d'une octave ou de deux tétracordes disjoints : que si l'on vient à conjoindre les deux tétracordes, c'est-à-dire à donner un bémol à la septième en retranchant l'octave; ou si l'on divise les tons entiers par les intervalles chromatiques, pour y introduire de nouveaux *modes* intermédiaires; ou si, ayant seulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place d'autres *modes* à l'octave des précédens : tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *modes* beaucoup au delà de douze. Et ce sont là les seules manières d'expliquer les divers nombres de *modes* admis ou rejetés par les anciens en divers temps.

L'ancienne musique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du tétracorde, du pentacorde, de l'hexacorde, de l'heptacorde, et de l'octacorde, on n'y admit premièrement que trois *modes* dont les fondamentales étoient à un ton de distance l'une de l'autre : le plus grave des trois s'appeloit le *dorien;* le *phrygien* tenoit le milieu; le plus aigu étoit le *lydien*. En partageant chacun de ces *tons* en deux intervalles, on fit place à deux autres *modes*, l'ionien et l'éolien, dont le premier fut inséré entre le dorien et le phrygien, et le second entre le phrygien et le lydien.

Dans la suite, le système s'étant étendu à l'aigu et au grave, les musiciens établirent de part et d'autre de nouveaux *modes*, qui tiroient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la préposition *hyper*, sur, pour ceux d'en haut, et la préposition *hypo*, sous, pour ceux d'en bas. Ainsi le *mode* lydien étoit suivi de l'hyperdorien, de l'hyperionien, de l'hyperphrygien, de l'hyperéolien, et de l'hyperlydien, en montant; et après le *mode* dorien venoient l'hypolydien, l'hypo-éolien, l'hypophrygien, l'hypo-ionien, et l'hypodorien, en descendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *modes* dans Alipius, auteur grec. Voyez (planche XIV) leur ordre et leurs intervalles exprimés par les noms des notes de notre musique. Mais il faut remarquer que l'hypodorien étoit le seul *mode* qu'on exécutoit dans toute son étendue : à mesure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la voix. Cette observation sert à l'intelligence de quelques passages des anciens par lesquels ils semblent dire que les *modes* les plus graves avoient un

chant plus aigu; ce qui étoit vrai en ce que ces chants s'élevoient davantage au-dessus de la tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le *Doni* s'est furieusement embarrassé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *modes* Platon en rejetoit plusieurs, comme capables d'altérer les mœurs. Aristoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit seulement treize, supprimant les deux plus élevés, savoir : l'hyperéolien et l'hyperlydien; mais dans l'ouvrage qui nous reste d'Aristoxène il en nomme seulement six, sur lesquels il rapporte les divers sentimens qui régnoient déjà de son temps.

Enfin Ptolomée réduisoit le nombre de ces *modes* à sept, disant que les *modes* n'étoient pas introduits dans le dessein de varier les chants selon le grave et l'aigu, car il est évident qu'on auroit pu les multiplier fort au delà de quinze, mais plutôt afin de faciliter le passage d'un *mode* à l'autre par des intervalles consonnans et faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *modes* dans l'espace d'une octave dont le *mode* dorien faisoit comme le centre; en sorte que le mixolydien étoit une quarte au-dessus, et l'hypodorien une quarte au-dessous; le phrygien, une quinte au-dessus de l'hypodorien; l'hypophrygien, une quarte au-dessous du phrygien; et le lydien, une quinte au-dessus de l'hypophrygien : d'où il paroît qu'à compter de l'hypodorien, qui est le *mode* le plus bas, il y avoit jusqu'à l'hypophrygien l'intervalle d'un ton; de l'hypophrygien à l'hypolydien, un autre ton; de l'hypolydien au dorien, un semi-ton; de celui-ci au phrygien, un ton: du phrygien au lydien, encore un ton; et du lydien au mixolydien un semi-ton : ce qui fait l'étendue d'une septième, en cet ordre :

1........ *fa*............ mixolydien.
2........ *mi*.......... lydien.
3........ *ré*............ phrygien.
4........ *ut*........... dorien.
5........ *si*........... hypolydien.
6........ *la*........... hypophrygien.
7........ *sol*.......... hypodorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *modes*, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le système diatonique d'une octave, toutes les cordes qui la composoient se trouvant employées. Ce sont ces sept *modes* de Ptolomée, qui, en y joignant l'hypomixolydien, ajouté, dit-on, par l'Arétin, font aujourd'hui les huit tons du plain-chant. (Voy. ***Tons de l'Église***.)

Telle est la notion la plus claire qu'on peut tirer des tons ou *modes* de l'ancienne musique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entre eux que du grave à l'aigu; mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractérisoient plus particulièrement, quant à l'expression : elles se tiroient du genre de poésie qu'on mettoit en musique, de l'espèce d'instrument qui devoit l'accompagner, du rhythme ou de la cadence qu'on y observoit, de l'usage où étoient certains chants

parmi certains peuples, et d'où sont venus originairement les noms des principaux *modes*, le dorien, le phrygien, le lydien, l'ionien, l'éolien.

Il y avoit encore d'autres sortes de *modes* qu'on auroit pu mieux appeler *styles* ou *genres* de composition; tels étoient le *mode* tragique destiné pour le théâtre, le *mode* nomique consacré à Apollon, le dithyrambique à Bacchus, etc. (Voy. *Style* et *Mélopée*.)

Dans nos anciennes musiques, on appeloit aussi *modes*, par rapport à la mesure ou au temps, certaines manières de fixer la valeur relative de toutes les notes par un signe général : le *mode* étoit à peu près alors ce qu'est aujourd'hui la mesure; il se marquoit de même après la clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points, suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés; à quoi l'on ajouta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires, différentes, selon le *mode*, en nombre et en longueur, et c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C et du C barré. (Voy. *Prolation.*)

Il y avoit en ce sens deux sortes de *modes :* le majeur, qui se rapportoit à notre maxime; et le mineur, qui étoit pour la longue : l'un et l'autre se divisoit en parfait et imparfait.

Le mode majeur parfait se marquoit avec trois lignes ou bâtons qui remplissoient chacun trois espaces de la portée, et trois autres qui n'en remplissoient que deux; sous ce mode, la maxime valoit trois longues. (Voy. pl. IV, fig. 2.)

Le *mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traversoient chacune trois espaces, et deux autres qui n'en traversoient que deux, et alors la maxime ne valoit que deux longues. (Fig. 3.)

Le *mode* mineur parfait étoit marqué par une seule ligne qui traversoit trois espaces, et la longue valoit trois brèves. (Fig. 4.)

Le *mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces, et la longue n'y valoit que deux brèves. (Fig. 5.)

L'abbé Brossard a mêlé mal à propos les cercles et demi-cercles avec les figures de ces *modes*. Ces signes réunis n'avoient jamais lieu dans les *modes* simples, mais seulement quand les mesures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'est plus en usage depuis longtemps; mais il faut nécessairement entendre ces signes pour savoir déchiffrer les anciennes musiques : en quoi les plus savans musiciens sont souvent fort embarrassés.

Modéré, *adj*. Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent et le gai; il répond à l'italien *andante*. (Voy. *Andante*.)

Modulation, *s. f.* C'est proprement la manière d'établir et traiter le mode; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'harmonie et le chant successivement dans plusieurs modes d'une manière agréable à l'oreille et conforme aux règles.

Si le mode est produit par l'harmonie, c'est d'elle aussi que naissent les lois de la *modulation*. Ces lois sont simples à concevoir, mais difficiles à bien observer. Voici en quoi elles consistent

Pour bien moduler dans un même ton, il faut : 1° en parcourir tous les sons avec un beau chant, en rebattant plus souvent les cordes essentielles et s'y appuyant davantage, c'est-à-dire que l'accord sensible et l'accord de la tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais sous différentes faces et par différentes routes, pour prévenir la monotonie; 2° n'établir de cadences ou de repos que sur ces deux accords, ou tout au plus sur celui de la sous-dominante; 3° enfin n'altérer jamais aucun des sons du mode; car on ne peut, sans le quitter, faire entendre un dièse ou un bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais, pour passer d'un ton à un autre, il faut consulter l'analogie, avoir égard au rapport des toniques et à la quantité des cordes communes aux deux tons.

Partons d'abord du mode majeur : soit que l'on considère la quinte de la tonique comme ayant avec elle le plus simple de tous les rapports après celui de l'octave, soit qu'on la considère comme le premier des sons qui entrent dans la résonnance de cette même tonique, on trouvera toujours que cette quinte, qui est la dominante du ton, est la corde sur laquelle on peut établir la modulation la plus analogue à celle du ton principal.

Cette dominante, qui faisoit partie de l'accord parfait de cette première tonique, fait aussi partie du sien propre, dont elle est le son fondamental. Il y a donc liaison entre ces deux accords. De plus, cette même dominante portant, ainsi que la tonique, un accord parfait majeur par le principe de la résonnance, ces deux accords ne diffèrent entre eux que par la dissonance, qui, de la tonique passant à la dominante, est la sixte ajoutée, et, de la dominante repassant à la tonique, est la septième. Or ces deux accords, ainsi distingués par la dissonance qui convient à chacun, forment, par les sons qui les composent rangés en ordre, précisément l'octave ou échelle diatonique que nous appelons gamme, laquelle détermine le ton.

Cette même gamme de la tonique forme, altérée seulement par un dièse, la gamme du ton de la dominante : ce qui montre la grande analogie de ces deux tons, et donne la facilité de passer de l'un à l'autre au moyen d'une seule altération. Le ton de la dominante est donc le premier qui se présente après celui de la tonique dans l'ordre des *modulations*.

La même simplicité de rapport que nous trouvons entre une tonique et sa dominante se trouve aussi entre la même tonique et sa sous-dominante; car la quinte que la dominante fait à l'aigu avec cette tonique, la sous-dominante la fait au grave : mais cette sous-dominante n'est quinte de la tonique que par renversement; elle est directement quarte en plaçant cette tonique au grave, comme elle doit être; ce qui établit la gradation des rapports : car en ce sens la quarte, dont le rapport est de 3 à 4, suit immédiatement la quinte, dont le rapport est de 2 à 3. Que si cette sous-dominante n'entre pas de même dans l'accord de la tonique, en revanche la tonique entre dans le sien. Car soit *ut mi sol* l'accord de la tonique, celui de la sous-dominante sera *fa la*

ut; ainsi c'est l'*ut* qui fait ici liaison, et les deux autres sons de ce nouvel accord sont précisément les deux dissonances des précédens. D'ailleurs il ne faut pas altérer plus de sons pour ce nouveau ton que pour celui de la dominante; ce sont dans l'une et dans l'autre toutes les mêmes cordes du ton principal, à un près. Donnez un bémol à la note sensible *si*, et toutes les notes du ton d'*ut* serviront à celui de *fa*. Le ton de la sous-dominante n'est donc guère moins analogue au ton principal que celui de la dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être servi de la première *modulation* pour passer d'un ton principal *ut* à celui de sa dominante *sol*, on est obligé d'employer la seconde pour revenir au ton principal : car si *sol* est dominante du ton d'*ut*, *ut* est sous-dominante du ton de *sol;* ainsi l'une de ces *modulations* n'est pas moins nécessaire que l'autre.

Le troisième son qui entre dans l'accord de la tonique est celui de sa tierce ou médiante, et c'est aussi le plus simple des rapports après les deux précédens $\frac{234}{345}$. Voilà donc une nouvelle *modulation* qui se présente, et d'autant plus analogue que deux des sons de la tonique principale entrent aussi dans l'accord mineur de sa médiante; car le premier accord étant *ut mi sol*, celui-ci sera *mi sol si*, où l'on voit que *mi* et *sol* sont communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *modulation*, c'est la quantité de sons qu'il y faut altérer, même pour le mode mineur, qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci devant la formule de l'échelle pour les deux modes : or, appliquant cette formule à *mi* mode mineur, on n'y trouve à la vérité que le quatrième son *fa* altéré par un dièse en descendant; mais, en montant, on en trouve encore deux autres, savoir, la principale tonique *ut*, et sa seconde note *ré*, qui devient ici note sensible : il est certain que l'altération de tant de sons, et surtout de la tonique, éloigne le mode et affoiblit l'analogie.

Si l'on renverse la tierce comme on a renversé la quinte, et qu'on prenne cette tierce au-dessous de la tonique sur la sixième note *la*, qu'on devroit appeler aussi sous-médiante ou médiante en dessous, on formera sur ce *la* une *modulation* plus analogue au ton principal que n'étoit celle de *mi;* car l'accord parfait de cette sous-médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la médiante, deux des sons qui entrent dans l'accord de la tonique, savoir *ut* et *mi;* et de plus, l'échelle de ce nouveau ton étant composée, du moins en descendant, des mêmes sons que celle du ton principal, et n'ayant que deux sons altérés en montant, c'est-à-dire un de moins que l'échelle de la médiante, il s'ensuit que la *modulation* de la sixième note est préférable à celle de cette médiante, d'autant plus que la tonique principale y fait une des cordes essentielles du mode, ce qui est plus propre à rapprocher l'idée de la *modulation*. Le *mi* peut venir ensuite.

Voilà donc quatre cordes, *mi fa sol la*, sur chacune desquelles on peut moduler en sortant du ton majeur d'*ut*. Restent le *ré* et le *si*, les deux harmoniques de la dominante. Ce dernier, comme note sensible, ne peut devenir tonique par aucune bonne *modulation*, du moins im-

médiatement : ce seroit appliquer brusquement au même son des idées trop opposées, et lui donner une harmonie trop éloignée de la principale. Pour la seconde note *ré*, on peut encore, à la faveur d'une marche consonnante de la basse fondamentale, y moduler en tierce mineure, pourvu qu'on n'y reste qu'un instant, afin qu'on n'ait pas le temps d'oublier la *modulation* de l'*ut*, qui lui-même y est altéré : autrement il faudroit, aù lieu de revenir immédiatement en *ut*, passer par d'autres tons intermédiaires, où il seroit dangereux de s'égarer.

En suivant les mêmes analogies, on modulera dans l'ordre suivant, pour sortir d'un ton mineur; la médiante premièrement, ensuite la dominante, la sous-dominante et la sous-médiante ou sixième note. Le mode de chacun de ces tons accessoires est déterminé par sa médiante prise dans l'échelle du ton principal. Par exemple, sortant d'un ton majeur *ut* pour moduler sur sa médiante, on fait mineur le mode de cette médiante, parce que la dominante *sol* du ton principal fait tierce mineure sur cette médiante *mi :* au contraire, sortant d'un ton mineur *la*, on module sur sa médiante *ut* en mode majeur, parce que la dominante *mi*, du ton d'où l'on sort, fait tierce majeure sur la tonique de celui où l'on entre, etc.

Ces règles, renfermées dans une formule générale, sont que les modes de la dominante et de la sous-dominante soient semblables à celui de la tonique, et que la médiante et la sixième note portent le mode opposé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de passer du majeur au mineur, et réciproquement, dans un même ton, on peut aussi changer l'ordre du mode d'un ton à l'autre; mais, en s'éloignant ainsi de la *modulation* naturelle, il faut songer au retour; car c'est une règle générale que tout morceau de musique doit finir dans le ton par lequel il a commencé.

J'ai rassemblé dans deux exemples fort courts tous les tons dans lesquels on peut passer immédiatement; le premier, en sortant du mode majeur, et l'autre, en sortant du mode mineur. Chaque note indique une *modulation*, et la valeur des notes dans chaque exemple indique aussi la durée relative convenable à chacun de ces modes, selon son rapport avec le ton principal. (Voy. pl. V, fig. 1 et 2.)

Ces *modulations* immédiates fournissent les moyens de passer par les mêmes règles dans des tons plus éloignés et de revenir ensuite au ton principal, qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne suffit pas de connoître les routes qu'on doit suivre; il faut savoir aussi comment y entrer. Voici le sommaire des préceptes qu'on peut donner en cette partie.

Dans la mélodie, il ne faut, pour annoncer la *modulation* qu'on a choisie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les sons du ton d'où l'on sort, pour les rendre propres au ton où l'on entre. Est-on en *ut* majeur, il ne faut que sonner un *la* dièse pour annoncer le ton de la dominante, ou un *si* bémol pour annoncer le ton de la sous-dominante. Parcourez ensuite les cordes essentielles du ton où vous entrez, s'il est bien choisi, votre *modulation* sera toujours bonne et régulière.

Dans l'harmonie, il y a un peu plus de difficulté; car, comme il faut que le changement de ton se fasse en même temps dans toutes les parties, on doit prendre garde à l'harmonie et au chant, pour éviter de suivre à la fois deux différentes *modulations*. Huygens a fort bien remarqué que la proscription des deux quintes consécutives a cette règle pour principe; en effet on ne peut guère former entre deux parties plusieurs quintes justes de suite sans moduler en deux tons différens.

Pour annoncer un ton, plusieurs prétendent qu'il suffit de former l'accord parfait de sa tonique, et cela est indispensable pour donner le mode: mais il est certain que le ton ne peut être bien déterminé que par l'accord sensible ou dominant : il faut donc faire entendre cet accord en commençant la nouvelle *modulation*. La bonne règle seroit que la septième ou dissonance mineure y fût toujours préparée, au moins la première fois qu'on la fait entendre; mais cette règle n'est pas praticable dans toutes les *modulations* permises; et pourvu que la basse fondamentale marche par intervalles consonnans, qu'on observe la liaison harmonique, l'analogie du mode, et qu'on évite les fausses relations, la *modulation* est toujours bonne. Les compositeurs donnent pour une autre règle de ne changer de ton qu'après une cadence parfaite; mais cette règle est inutile, et personne ne s'y assujettit.

Toutes les manières possibles de passer d'un ton dans un autre se réduisent à cinq pour le mode majeur, et à quatre pour le mode mineur, lesquelles on trouvera énoncées par une basse fondamentale pour chaque *modulation* dans la planche V (fig. 3). S'il y a quelque autre *modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *modulation* ne soit enharmonique, elle est mauvaise infailliblement. (Voy. *Enharmonique*.)

Moduler, *v. n.* C'est composer ou préluder, soit par écrit, soit sur un instrument, soit avec la voix, en suivant les règles de la *modulation*. (Voy. *Modulation*.)

Mœurs, *s. f.* Partie considérable de la musique des Grecs, appelée par eux *hermosmenon*, laquelle consistoit à connoître et choisir le bienséant en chaque genre, et ne leur permettoit pas de donner à chaque sentiment, à chaque objet, à chaque caractère, toutes les formes dont il étoit susceptible, mais les obligeoit de se borner à ce qui étoit convenable au sujet, à l'occasion, aux personnes, aux circonstances. Les *mœurs* consistoient encore à tellement accorder et proportionner dans une pièce toutes les parties de la musique, le mode, le temps, le rhythme, la mélodie, et même les changemens, qu'on sentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laissât point de disparate, et le rendît parfaitement un. Cette seule partie, dont l'idée n'est pas même connue dans notre musique, montre à quel point de perfection devoit être porté un art où l'on avoit réduit en règles ce qui est honnête, convenable et bienséant.

Moindre, *adj.* Voy. *Minime*.

Mol, *adj.* Épithète que donnent Aristoxène et Ptolomée à une espèce

du genre diatonique et à une espèce du genre chromatique dont j'ai parlé au mot *Genre*.

Pour la musique moderne, le mot *mol* n'y est employé que dans la composition du mot *bémol* ou B *mol*, par opposition au mot *bécarre*, qui jadis s'appeloit aussi B *dur*.

Zarlin cependant appelle diatonique *mol* une espèce du genre diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voy. *Diatonique*.)

Monocorde, *s. f.* Instrument ayant une seule corde qu'on divise à volonté par des chevalets mobiles, lequel sert à trouver les rapports des intervalles et toutes les divisions du canon harmonique. Comme la partie des instrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus longtemps de celui-ci.

Monodie, *s. f.* Chant à voix seule, par opposition à ce que les anciens appeloient *chorodies*, ou musiques exécutées par le chœur.

Monologue, *s. m.* Scène d'opéra où l'acteur est seul et ne parle qu'avec lui-même. C'est dans les *monologues* que se déploient toutes les forces de la musique, le musicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de son génie sans être gêné dans la longueur de ses morceaux par la présence d'un interlocuteur. Ces récitatifs obligés, qui font un si grand effet dans les opéras italiens, n'ont lieu que dans les *monologues*.

Monotonie, *s. f.* C'est, au propre, une psalmodie ou un chant qui marche toujours sur le même ton; mais ce mot ne s'emploie guère que dans le figuré.

Monter, *v. n.* C'est faire succéder les sons du bas en haut, c'est-à-dire du grave à l'aigu. Cela se présente à l'œil par notre manière de noter.

Motif, *s. m.* Ce mot, francisé de l'italien *motivo*, n'est guère employé dans le sens technique que par les compositeurs; il signifie l'idée primitive et principale sur laquelle le compositeur détermine son sujet et arrange son dessin : c'est le *motif* qui, pour ainsi dire, lui met la plume à la main pour jeter sur le papier telle chose et non pas telle autre. Dans ce sens, le *motif* principal doit être toujours présent à l'esprit du compositeur, et il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des auditeurs. On dit qu'un auteur bat la campagne lorsqu'il perd son *motif* de vue, et qu'il coud des accords ou des chants qu'aucun sens commun n'unit entre eux.

Outre ce *motif*, qui n'est que l'idée principale de la pièce, il y a des *motifs* particuliers qui sont les idées déterminantes de la modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques; et sur ces idées, que l'on pressent dans l'exécution, l'on juge si l'auteur a bien suivi ces *motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive souvent à ceux qui procèdent note après note, et qui manquent de savoir ou d'invention. C'est dans cette acception qu'on dit *motif* de fugue, *motif* de cadence, *motif* de changement de mode, etc.

Mottet, *s. m.* Ce mot signifioit anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'art, et cela sur une période fort courte : d'où lui vient, selon quelques-uns, le nom de *mottet* comme si ce n'étoit qu'u mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *mottet* à toute pièce de musique faite sur des paroles latines à l'usage de l'Église romaine, comme psaumes, hymnes, antiennes, répons, etc. Et tout cela s'appelle en général musique latine.

Les François réussissent mieux dans ce genre de musique que dans la françoise, la langue étant moins défavorable : mais ils y recherchent trop de travail, et, comme le leur a reproché l'abbé Dubos, ils jouent trop sur le mot. En général la musique latine n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée ; on n'y doit point rechercher l'imitation, comme dans la musique théâtrale ; les chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la majesté de celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'âme de ceux qui les prononcent. Quoi que puissent dire les paroles, toute autre expression dans le chant est un contre-sens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les églises la musique au plain-chant.

Les musiciens du XIII[e] et du XIV[e] siècle donnoient le nom de *mottetus* à la partie que nous nommons aujourd'hui *haute-contre*. Ce nom et d'autres aussi étranges causent souvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de musique, laquelle ne s'écrivoit pas en partition comme à présent.

MOUVEMENT, *s. m.* Degré de vitesse ou de lenteur que donne à la mesure le caractère de la pièce qu'on exécute. Chaque espèce de mesure a un *mouvement* qui lui est le plus propre, et qu'on désigne en italien par ces mots, *tempo giusto*. Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vite, s'expriment par les mots *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto ;* et ces mots se rendent en françois par les suivans, *lent*, *modéré*, *gracieux*, *gai*, *vite*. Il faut cependant observer que, le *mouvement* ayant toujours beaucoup moins de précision dans la musique françoise, les mots qui le désignent y ont un sens beaucoup plus vague que dans la musique italienne.

Chacun de ces degrés se subdivise et se modifie encore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le degré de vitesse ou de lenteur, comme *larghetto*, *andantino*, *allegretto*, *prestissimo ;* et ceux qui marquent de plus le caractère et l'expression de l'air, comme *agitato*, *vivace*, *gustoso*, *con brio*, etc. Les premiers peuvent être saisis et rendus par tous les musiciens, mais il n'y a que ceux qui ont du sentiment et du goût qui sentent et rendent les autres.

Quoique généralement les *mouvemens* lents conviennent aux passions tristes, et les *mouvemens* animés aux passions gaies, il y a pourtant souvent des modifications par lesquelles une passion parle sur le ton d'une autre : il est vrai toutefois que la gaieté ne s'exprime guère avec lenteur ; mais souvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

Mouvement est encore la marche ou le progrès des sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave : ainsi quand on dit qu'il faut, autant

qu'on le peut, faire marcher la basse et le dessus par *mouvemens contraires*, cela signifie que l'une des parties doit monter tandis que l'autre descend. *Mouvement semblable*, c'est quand les deux parties marchent en même sens. Quelques-uns appellent *mouvement oblique* celui où l'une des parties reste en place tandis que l'autre monte ou descend.

Le savant Jérôme Mei, à l'imitation d'Aristoxène, distingue généralement dans la voix humaine deux sortes de *mouvement :* savoir, celui de la voix parlante, qu'il appelle *mouvement continu*, et qui ne se fixe qu'au moment qu'on se tait; et celui de la voix chantante, qui marche par intervalles déterminés, et qu'il appelle *mouvement diastématique* ou *intervallatif*.

MUANCES, *s. f.* On appelle ainsi les diverses manières d'appliquer aux notes les syllabes de la gamme selon les diverses positions des deux semi-tons de l'octave, et selon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que six de ces syllabes, et qu'il y a sept notes à nommer dans une octave, il falloit nécessairement répéter le nom de quelque note; et cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux notes entre lesquelles se trouvoit un des semi-tons. Ces noms déterminoient en même temps ceux des notes les plus voisines, soit en montant, soit en descendant. Or, comme les deux semi-tons sont sujets à changer de place dans la modulation, et qu'il y a dans la musique une multitude de manières différentes de leur appliquer les six mêmes syllabes, ces manières s'appeloient *muances*, parce que les mêmes notes y changeoient incessamment de noms. (Voy. *Gamme.*)

Dans le siècle dernier on ajouta en France la syllabe *si* aux six premières de la gamme de l'Arétin. Par ce moyen, la septième note de l'échelle se trouvant nommée, les *muances* devinrent inutiles et furent proscrites de la musique françoise; mais chez toutes les autres nations, où, selon l'esprit du métier, les musiciens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'art, on n'a point adopté le *si :* et il y a apparence qu'en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, les *muances* serviront longtemps encore à la désolation des commençans.

Muances, dans la musique ancienne. Voy. *Mutations.*

MUSETTE, *s. f.* Sorte d'air convenable à l'instrument de ce nom, dont la mesure est à deux ou trois temps, le caractère naïf et doux, le mouvement un peu lent, portant une basse pour l'ordinaire, en tenue ou point d'orgue, telle que la peut faire une *musette*, et qu'on appelle à cause de cela *basse de musette.* Sur ces airs on forme des danses d'un caractère convenable, et qui portent aussi le nom de *musettes.*

MUSICAL, *adj.* Appartenant à la musique. (Voy. *Musique.*)

MUSICALEMENT, *adv.* D'une manière musicale, dans les règles de la musique. (Voy. *Musique.*)

MUSICIEN, *s. m.* Ce nom se donne également à celui qui compose la musique et à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle aussi *compositeur* (Voy. ce mot.)

Les anciens musiciens étoient des poëtes, des philosophes, des orateurs du premier ordre : tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore, etc. Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *musicien* celui qui pratique seulement la musique par le ministère servile des doigts et de la voix, mais celui qui possède cette science par le raisonnement et la spéculation : et il semble de plus que, pour s'élever aux grandes expressions de la musique oratoire et imitative, il faudroit avoir fait une étude particulière des passions humaines et du langage de la nature. Cependant les *musiciens* de nos jours, bornés pour la plupart à la pratique des notes et de quelques tours de chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands philosophes.

Musique, *s. f.* Art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. Cet art devient une science, et même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons et les raisons des affections qu'elles nous causent. Aristide Quintilien définit la *musique* l'art du beau et de la décence dans les voix et dans les mouvemens. Il n'est pas étonnant qu'avec des définitions si vagues et si générales les anciens aient donné une étendue prodigieuse à l'art qu'ils définissoient ainsi.

On suppose communément que le mot de *musique* vient de *musa*, parce qu'on croit que les Muses ont inventé cet art : mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot égyptien, prétendant que c'est en Égypte que la *musique* a commencé à se rétablir après le déluge, et qu'on en reçut la première idée du son que rendoient les roseaux qui croissent sur les bords du Nil, quand le vent souffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en soit de l'étymologie du nom, l'origine de l'art est certainement plus près de l'homme, et si la parole n'a pas commencé par du chant, il est sûr au moins qu'on chan e partout où l'on parle.

La *musique* se divise naturellement en *musique théorique* ou *spéculative*, et en *musique pratique.*

La *musique* spéculative est, si l'on peut parler ainsi, la connoissance de la matière musicale, c'est-à-dire des différens rapports du grave à l'aigu, du vite au lent, de l'aigre au doux, du fort au faible, dont les sons sont susceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaisons possibles de la *musique* et des sons, semblent comprendre aussi toutes les causes des impressions que peut faire leur succession sur l'oreille et sur l'âme.

La *musique* pratique est l'art d'appliquer et mettre en usage les principes de la spéculative, c'est-à-dire de conduire et disposer les sons par rapport à la consonnance, à la durée, à la succession, de telle sorte que le tout produise sur l'oreille l'effet qu'on s'est proposé; c'est cet art qu'on appelle *composition*. (Voy. ce mot.) A l'égard de la production actuelle des sons par les voix ou par les instrumens, qu'on appelle *exécution*, c'est la partie purement mécanique et opérative, qui, supposant seulement la faculté d'entonner juste les intervalles, de marquer juste les durées, de donner aux sons le degré prescrit

dans le ton et la valeur prescrite dans le temps, ne demande en rigueur d'autre connoissance que celle des caractères de la *musique*, et l'habitude de les exprimer.

La *musique* spéculative se divise en deux parties; savoir, la connoissance du rapport des sons ou de leurs intervalles, et celle de leurs durées relatives, c'est-à-dire de la mesure et du temps.

La première est proprement celle que les anciens ont appelée *musique harmonique :* elle enseigne en quoi consiste la nature du chant, et marque ce qui est consonnant, dissonant, agréable ou déplaisant dans la modulation; elle fait connoître, en un mot, les diverses manières dont les sons affectent l'oreille par leur timbre, par leur force, par leurs intervalles, ce qui s'applique également à leur accord et à leur succession.

La seconde a été appelée *rhythmique*, parce qu'elle traite des sons eu égard au temps et à la quantité : elle contient l'explication du *rhythme*, du *mètre*, des mesures longues et courtes, vives et lentes, des temps et des diverses parties dans lesquelles on les divise pour y appliquer la succession des sons.

La *musique pratique* se divise aussi en deux parties, qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *musique harmonique*, et que les anciens appeloient *mélopée*, contient les règles pour combiner et varier les intervalles consonnans et dissonans d'une manière agréable et harmonieuse. (Voy. *Mélopée.*)

La seconde, qui répond à la *musique rhythmique*, et qu'ils appeloient *rhythmopée*, contient les règles pour l'application des temps, des pieds, des mesures, en un mot, pour la pratique du rhythme. (Voy. *Rhythme.*)

Porphyre donne une autre division de la *musique*, en tant qu'elle a pour objet le mouvement muet ou sonore; et, sans la distinguer en spéculative et pratique, il y trouve les six parties suivantes : la *rhythmique*, pour les mouvemens de la danse; la *métrique* pour la cadence et le nombre des vers; l'*organique*, pour la pratique des instrumens; la *poétique*, pour les tons et l'accent de la poésie; l'*hypocritique*, pour les attitudes des pantomimes; et l'*harmonique*, pour le chant.

La *musique* se divise aujourd'hui plus simplement en *mélodie* et en *harmonie;* car la rhythmique n'est plus rien pour nous, et la métrique est très-peu de chose, attendu que nos vers dans le chant prennent presque uniquement leur mesure de la *musique* et perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la mélodie on dirige la succession des sons de manière à produire des chants agréables. (Voy. *Mélodie*, *Chant*, *Modulation.*)

L'harmonie consiste à unir à chacun des sons d'une succession régulière deux ou plusieurs autres sons qui, frappant l'oreille en même temps, la flattent par leur concours (Voy. *Harmonie.*)

On pourroit et l'on devroit peut-être encore diviser la *musique* en *naturelle* et *imitative*. La première bornée au seul physique des sons

et n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables : telle est la *musique* des chansons, des hymnes, des cantiques, de tous les chants qui ne sont que des combinaisons de sons mélodieux, et en général toute musique qui n'est qu'harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette *musique* vraiment lyrique et théâtrale étoit celle des anciens poëmes, et c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux drames qu'on exécute en chant sur nos théâtres. Ce n'est que dans cette *musique*, et non dans l'harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des sons, on ne les y trouvera point et l'on raisonnera sans s'entendre.

Les anciens écrivains diffèrent beaucoup entre eux sur la nature, l'objet, l'étendue et les parties de la *musique*. En général ils donnoient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui : non-seulement sous le nom de *musique* ils comprenoient, comme on vient de le voir, la danse, le geste, la poésie, mais même la collection de toutes les sciences. Hermès définit la *musique* la connoissance de l'ordre de toutes choses; c'étoit aussi la doctrine de l'école de Pythagore et de celle de Platon, qui enseignoient que tout dans l'univers étoit *musique*. Selon Hésychius, les Athéniens donnoient à tous les arts le nom de *musique ;* et tout cela n'est plus étonnant depuis qu'un musicien moderne a trouvé dans la *musique* le principe de tous les rapports et le fondement de toutes les sciences.

De là toutes ces *musiques* sublimes dont nous parlent les philosophes; *musique* divine, *musique* des hommes, *musique* céleste, *musique* terrestre, *musique* active, *musique* contemplative, *musique* énonciative, intellective, oratoire, etc.

C'est sous ces vastes idées qu'il faut entendre plusieurs passages des anciens sur la *musique*, qui seroient inintelligibles dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *musique* a été l'un des premiers arts : on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du genre humain. Il est très-vraisemblable aussi que la *musique* vocale a été trouvée avant l'instrumentale, si même il y a jamais eu parmi les anciens une *musique* vraiment instrumentale, c'est-à-dire faite uniquement pour les instrumens. Non-seulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun instrument, ont dû faire des observations sur les différens tons de leur voix, mais ils ont dû apprendre de bonne heure, par le concert naturel des oiseaux, à modifier leur voix et leur gosier d'une manière agréable et mélodieuse; après cela les instrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore et d'autres auteurs en attribuent l'invention à l'ob-

servation du sifflement des vents dans les roseaux ou autres tuyaux des plantes. C'est aussi le sentiment de Lucrèce :

At liquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multo, quam lævia carmina cantu
Concelebrare homines possent, auresque juvare;
Et Zephyri cava per calamorum sibila primum
Agrestes docuere cavas inflare cicutas.
(LUCRET., *De Nat. rer.*, lib. V.)

A l'égard des autres sortes d'instrumens, les cordes sonores sont si communes que les hommes en ont dû observer de bonne heure les différens tons; ce qui a donné naissance aux instrumens à cordes. (Voy. *Corde.*)

Les instrumens qu'on bat pour en tirer du son, comme les tambours et les timbales, doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater quelque fait sur l'invention de la *musique* réduite en art. Sans remonter au delà du déluge, plusieurs anciens attribuent cette invention à Mercure, aussi bien que celle de la lyre; d'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui, en se sauvant de la cour du roi de Phénicie, amena en Grèce la musicienne Hermione ou Harmonie; d'où il s'ensuivroit que cet art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du dialogue de Plutarque sur la *musique*, Lysias dit que c'est Amphion qui l'a inventée; dans un autre, Sotérique dit que c'est Apollon; dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympe : on ne s'accorde guère sur tout cela, et c'est ce qui n'importe pas beaucoup non plus. A ces premiers inventeurs succédèrent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la lyre; après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, et qui donna les règles à la *musique :* quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers modes. Enfin l'on ajoute Thalès, et Thamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *musique* instrumentale.

Ces grands musiciens vivoient la plupart avant Homère : d'autres plus modernes sont Lasus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynis, Épigonius, Lysandre, Simmicus, et Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la *musique.*

Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet art du temps de Darius Hystaspe. Epigonius inventa l'instrument de quarante cordes qui portoit son nom; Simmicus inventa aussi un instrument de trente-cinq cordes, appelé *simmicium.*

Diodore perfectionna la flûte et y ajouta de nouveaux trous, et Timothée la lyre, en y ajoutant une nouvelle corde, ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des instrumens de *musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les instrumens mêmes : à peine en connoissons nous autre chose que les noms. (Voy. *Instrument.*)

La *musique* étoit dans la plus grande estime chez divers peuples de l'antiquité, et principalement chez les Grecs, et cette estime étoit proportionnée à la puissance et aux effets surprenans qu'ils attribuoient à cet art. Leurs auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée en nous disant qu'elle étoit en usage dans le ciel, et qu'elle faisoit l'amusement principal des dieux et des âmes des bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'État, et il prétend qu'on peut assigner les sons capables de faire naître la bassesse de l'âme, l'insolence, et les vertus contraires. Aristote, qui semble n'avoir écrit sa *Politique* que pour opposer ses sentimens à ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *musique* sur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *musique* étoit nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades, qui habitoient un pays où l'air est triste et froid; que ceux de Cynète, qui négligèrent la *musique*, surpassèrent en cruauté tous les Grecs, et qu'il n'y a point de ville où l'on ait tant vu de crimes. Athénée nous assure qu'autrefois toutes les lois divines et humaines, les exhortations à la vertu la connoissance de ce qui concernoit les dieux et les héros, les vies et les actions des hommes illustres, étoient écrites en vers et chantées publiquement par des chœurs au son des instrumens; et nous voyons par nos livres sacrés que tels étoient, dès les premiers temps, les usages des Israélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'esprit des hommes les principes de la morale et l'amour de la vertu; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des sentimens et de l'élévation des idées, qui cherchoient, par des accens proportionnés, à se faire un langage digne d'elles.

La *musique* faisoit partie de l'étude des anciens pythagoriciens : ils s'en servoient pour exciter le cœur à des actions louables, et pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces philosophes, notre âme n'étoit pour ainsi dire formée que d'harmonie, et ils croyoient rétablir, par le moyen de l'harmonie sensuelle, l'harmonie intellectuelle et primitive des facultés de l'âme, c'est-à-dire celle qui, selon eux, existoit en elle avant qu'elle animât nos corps, et lorsqu'elle habitoit les cieux.

La *musique* est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance et de majesté au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoique attestées par les plus judicieux historiens et par les plus graves philosophes de l'antiquité. Cependant on retrouve dans l'histoire moderne quelques faits semblables. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le mode phrygien, et les calmoit par le mode lydien, une *musique* plus moderne renchérissoit encore en excitant, dit-on, dans Éric, roi de Danemark, une telle fureur qu'il tuoit ses meilleurs domestiques : sans doute ces malheureux étoient moins sensibles que leur prince à la *musique;* autrement il eût pu courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée : il dit que, sous Henri III, le musi-

cien Claudin, jouant aux noces du duc de Joyeuse sur le mode phrygien, anima, non le roi, mais un courtisan, qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son souverain : mais le musicien se hâta de le calmer en prenant le mode hypophrygien : cela est dit avec autant d'assurance que si le musicien Claudin avoit pu savoir exactement en quoi consistoient le mode phrygien et le mode hypophrygien.

Si notre *musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'âme, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps; témoin l'histoire de la tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce chevalier gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une cornemuse, ne pouvoit retenir son urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même auteur, de ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain ton dont le reste des auditeurs n'étoit point affecté : et je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire et convulsif. On lit aussi dans l'*Histoire de l'Académie des sciences* de Paris qu'un musicien fut guéri d'une violente fièvre par un concert qu'on fit dans sa chambre.

Les sons agissent même sur les corps inanimés, comme on le voit par le frémissement et la résonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter, Hollandois, qui brisoit un verre au son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissoit au son d'un certain tuyau d'orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau que le jeu d'orgue ébranloit comme auroit pu faire un tremblement de terre. Boyle ajoute que les stalles tremblent souvent au son des orgues; qu'il les a senties frémir sous sa main au son de l'orgue ou de la voix, et qu'on l'a assuré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque ton déterminé. Tout le monde a ouï parler du fameux pilier d'une église de Reims, qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers restent immobiles; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux est que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plupart appartiennent plus au son qu'à la *musique*, et dont la physique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux et presque divins que les anciens attribuent à la *musique*. Plusieurs auteurs se sont tourmentés pour tâcher d'en rendre raison : Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'art, et les rejette en partie sur l'exagération des auteurs; d'autres en font honneur seulement à la poésie; d'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat ou par leur manière de vivre, pouvoient être émus de choses qui ne nous auroient nullement touchés.

M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *musique* qui les a produits; il n'y voit

rien que de mauvais racleurs de village n'aient pu faire, selon lui, tout aussi bien que les premiers musiciens du monde.

La plupart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *musique*, et sur le mépris que nous avons pour celle des anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi bien fondé que nous le prétendons? c'est ce qui a été examiné bien des fois, et qui, vu l'obscurité de la matière et l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son traité *de Viribus cantus et rhythmi*, paroît être celui qui a le mieux discuté la question et le plus approché de la vérité. J'ai jeté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *musique* ancienne. Le P. Kircher et M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du public : pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit dans la planche X deux morceaux de *musique* grecque, traduits en note moderne par ces auteurs. Mais qui osera juger de l'ancienne musique sur de tels échantillons? Je les suppose fidèles; je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie et l'accent de la langue grecque : qu'ils réfléchissent qu'un Italien est un juge compétent d'un air françois, qu'un François n'entend rien du tout à la mélodie italienne; puis qu'ils comparent les temps et les lieux, et qu'ils prononcent s'ils l'osent.

Pour mettre le lecteur à portée de juger des divers accens musicaux des peuples, j'ai transcrit aussi dans la planche XXVI (fig. 1) un air chinois tiré du P. du Halde, un air persan tiré du chevalier Chardin, et deux chansons des sauvages de l'Amérique, tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de modulation avec notre musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté et l'universalité de nos règles, et peut-être rendre suspectes à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces airs.

J'ai ajouté dans la même planche (fig. 2) le célèbre *ranz des vaches*, cet air si chéri des Suisses, qu'il fut défendu, sous peine de mort, de le jouer dans leurs troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent désir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets : ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *musique* alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme signe mémoratif. Cet air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses, parce que, ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la

regrettent plus quand on la leur rappelle : tant il est vrai que ce n'est pas dans dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des sons sur le cœur humain.

La manière dont les anciens notoient leur *musique* étoit établie sur un fondement très-simple, qui étoit le rapport des chiffres, c'est-à-dire par les lettres de leur alphabet; mais, au lieu de se borner sur cette idée à un petit nombre de caractères faciles à retenir, ils se perdirent dans des multitudes de signes différens dont ils embrouillèrent gratuitement leur *musique;* en sorte qu'ils avoient autant de manières de noter que de genres et de modes. Boëce prit dans l'alphabet latin des caractères correspondans à ceux des Grecs : le pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, bénédictin, introduisit l'usage des portées (voy. *Portée*), sur les lignes desquelles il marqua les notes en forme de points (voy. *Notes*), désignant par leur position l'élévation ou l'abaissement de la voix. Kircher cependant prétend que cette invention est antérieure à Gui; et, en effet, je n'ai pas vu dans les écrits de ce moine qu'il se l'attribue, mais il inventa la gamme, et appliqua aux notes de son hexacorde les noms tirés de l'hymne de saint Jean-Baptiste, qu'elles conservent encore aujourd'hui (voy. pl. XVII, fig. 2); enfin cet homme né pour la *musique* inventa différens instrumens appelés *polyplectra*, tels que le clavecin, l'épinette, la vielle, etc. (Voy. *Gamme.*)

Les caractères de la *musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur dernière augmentation considérable en 1330, temps où l'on dit que Jean de Muris, appelé mal à propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou *de Muria*, docteur de Paris, quoique Gesner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des notes qui désignent la durée ou la quantité, et que nous appelons aujourd'hui rondes, blanches, noires, etc. Mais ce sentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par son traité de *musique*, intitulé *Speculum musicæ*, que j'ai eu le courage de lire presque entier pour y constater l'invention que l'on attribue à cet auteur. Au reste, ce grand musicien a eu, comme le roi des poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers peuples; car les Italiens le prétendent aussi de leur nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi, qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Lasus est ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *musique :* mais son ouvrage est perdu, aussi bien que plusieurs autres livres des Grecs et des Romains sur la même matière. Aristoxène, disciple d'Aristote et chef de secte en *musique*, est le plus ancien auteur qui nous reste sur cette science; après lui vient Euclide d'Alexandrie : Aristide Quintilien écrivoit après Cicéron; Alipius vient ensuite; puis Gaudentius, Nicomaque, et Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces sept auteurs grecs, avec la traduction latine et des notes.

Plutarque a écrit un dialogue sur la *musique*. Ptolomée, célèbre mathématicien, écrivit en grec les principes de l'harmonie vers le temps de l'empereur Antonin : cet auteur garde un milieu entre les pythago-

riciens et les aristoxéniens. Longtemps après, Manuel Bryennius écrivit aussi sur le même sujet.

Parmi les Latins, Boëce a écrit du temps de Théodoric; et non loin du même temps, Martianus, Cassiodore et saint Augustin.

Les modernes sont en grand nombre; les plus connus sont Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Valloti; enfin M. Tartini, dont le livre est plein de profondeur, de génie, de longueurs et d'obscurité; et M. Rameau, dont les écrits ont ceci de singulier qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne. Cette lecture est d'ailleurs devenue absolument superflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au public le système de la basse fondamentale, la seule chose utile et intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce musicien.

Mutations ou Muances, μεταβολαί. On appeloit ainsi dans la *musique* ancienne généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de chant à un autre. Aristoxène définit la *mutation* une espèce de passion dans l'ordre de la mélodie; Bacchius, un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable; Aristide Quintilien, une variation dans le système proposé et dans le caractère de la voix; Martianus Capella, une transition de la voix dans un autre ordre de sons.

Toutes ces définitions, obscures et trop générales, ont besoin d'être éclaircies par les divisions; mais les auteurs ne s'accordent pas mieux sur ces divisions que sur la définition même. Cependant on recueille à peu près que toutes ces *mutations* pouvoient se réduire à cinq espèces principales : 1° *mutation* dans le genre, lorsque le chant passoit, par exemple du diatonique au chromatique ou à l'enharmonique, et réciproquement; 2° dans le système, lorsque la modulation unissoit deux tétracordes disjoints ou en séparoit deux conjoints; ce qui revient au passage du bécarre au bémol, et réciproquement; 3° dans le mode, quand on passoit, par exemple, du dorien au phrygien ou au lydien, et réciproquement, etc.; 4° dans le rhythme, quand on passoit du vite au lent, ou d'une mesure à une autre; 5° enfin dans la mélopée, lorsqu'on interrompoit un chant grave, sérieux, magnifique, par un chant enjoué, gai, impétueux, etc.

N

Naturel, *adj*. Ce mot en musique a plusieurs sens. 1° Musique *naturelle* est celle que forme la voix humaine, par opposition à la musique artificielle qui s'exécute avec des instrumens. 2° On dit qu'un chant est *naturel* quand il est aisé, doux, gracieux, facile; qu'une harmonie est *naturelle* quand elle a peu de renversemens, de dissonances, qu'elle est produite par les cordes essentielles et *naturelles* du mode. 3° *Naturel* se dit encore de tout chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vite ni trop lentement. 4° Enfin la signification la plus commune de ce mot, et la seule dont l'abbé Brossard n'a point parlé, s'applique aux tons ou modes

dont les sons se tirent de la gamme ordinaire sans aucune altération, de sorte qu'un mode *naturel* est celui où l'on n'emploie ni dièse ni bémol. Dans le sens exact il n'y auroit qu'un seul ton *naturel*, qui seroit celui d'*ut* ou de *C* tierce majeure; mais on étend le nom de *naturels* à tous les tons dont les cordes essentielles, ne portant ni dièses ni bémols, permettent qu'on n'arme la clef ni de l'un ni de l'autre; tels sont les modes majeurs de *G* et de *F*, les modes mineurs d'*A* et de *D*, etc. (Voy. *Clef transposée*, *Mode*, *Transposition*.)

Les Italiens notent toujours leurs récitatifs au *naturel*, les changemens de ton y étant si fréquens, et les modulations si serrées que, de quelque manière qu'on armât la clef pour un mode, on n'épargneroit ni dièses ni bémols pour les autres, et l'on se jetteroit pour la suite de la modulation dans des confusions de signes très-embarrassantes, lorsque les notes altérées à la clef par un signe se trouveroient altérées par le signe contraire accidentellement. (Voy. *Récitatif*.)

Solfier au *naturel*. C'est solfier par les noms *naturels* des sons de la gamme ordinaire, sans égard au ton où l'on est. (Voy. *Solfier*.)

NÈTE, *s. f.* C'étoit, dans la musique grecque, la quatrième corde ou la plus aiguë de chacun des trois tétracordes qui suivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troisième tétracorde étoit conjoint avec le second, c'étoit le tétracorde synnéménon, et sa *nète* s'appeloit *nète synnéménon*.

Ce troisième tétracorde portoit le nom de diézeugménon quand il étoit disjoint ou séparé du second par l'intervalle d'un *ton*, et sa *nète* s'appeloit *nète diézeugménon*.

Enfin le quatrième tétracorde portant toujours le nom d'hyperboléon sa *nète* s'appeloit aussi toujours *nète hyperboléon*.

A l'égard des deux premiers tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *nète* ni l'un ni l'autre : la quatrième corde du premier, étant toujours la première du second, s'appeloit *hypate méson*; et la quatrième corde du second, formant le milieu du système, s'appeloit *mèse*.

Nète, dit Boëce, *quasi neate, id est inferior;* car les anciens, dans leurs diagrammes, mettoient en haut les sons graves, et en bas les sons aigus.

NÉTOÏDES. Sons aigus. (Voy. *Lepsis*.)

NEUME, *s. f.* Terme de plain-chant. La *neume* est une espèce de courte récapitulation du chant d'un mode, laquelle se fait à la fin d'une antienne par une simple variété de sons et sans y joindre aucunes paroles. Les catholiques autorisent ce singulier usage sur un passage de saint Augustin, qui dit que, ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des chants confus de jubilation : « Car à qui convient une telle jubilation sans paroles, si ce n'est à l'Être ineffable? et comment célébrer cet Être ineffable, lorsqu'on ne peut ni se taire, ni rien trouver dans ses transports qui les exprime, si ce n'est des sons inarticulés? »

NEUVIÈME, *s. f.* Octave de la seconde. Cet intervalle porte le nom de *neuvième*, parce qu'il faut former neuf sons consécutifs pour arriver

diatoniquement d'un de ces deux termes à l'autre. La *neuvième* est majeure ou mineure comme la seconde dont elle est la réplique. (Voy. *Seconde.*)

Il y a un accord par supposition qui s'appelle accord de *neuvième*, pour le distinguer de l'accord de seconde, qui se prépare, s'accompagne et se sauve différemment. L'accord de *neuvième* est formé par un son mis à la basse une tierce au-dessous de l'accord de septième; ce qui fait que la septième elle-même fait *neuvième* sur ce nouveau son. La *neuvième* s'accompagne par conséquent de tierce, de quinte, et quelquefois de septième. La quatrième note du ton est généralement celle sur laquelle cet accord convient le mieux; mais on la peut placer partout dans des entrelacemens harmoniques. La basse doit toujours arriver en montant à la note qui porte *neuvième;* la partie qui fait la *neuvième* doit syncoper, et sauve cette *neuvième* comme une septième, en descendant diatoniquement d'un degré sur l'octave si la basse reste en place; ou sur la tierce, si la basse descend de tierce. (Voy. *Accord*, *Supposition*, *Syncope.*)

En mode mineur, l'accord sensible sur la médiante perd le nom d'accord de *neuvième*, et prend celui de quinte superflue. (Voy. *Quinte superflue.*)

NIGLARIEN, *adj*. Nom d'un nome ou chant d'une mélodie efféminée et molle, comme Aristophane le reproche à Philoxène son auteur.

NOËLS. Sortes d'airs destinés à certains cantiques que le peuple chante aux fêtes de Noël. Les airs de *noëls* doivent avoir un caractère champêtre et pastoral convenable à la simplicité des paroles, et à celle des bergers qu'on suppose les avoir chantés en allant rendre hommage à l'enfant Jésus dans la crèche.

NŒUDS. On appelle *nœuds* les points fixes dans lesquels une corde sonore mise en vibration se divise en aliquotes vibrantes qui rendent un autre son que celui de la corde entière. Par exemple, si de deux cordes, dont l'une sera triple de l'autre, on fait sonner la plus petite, la grande répondra, non par le son qu'elle a comme corde entière, mais par l'unisson de la plus petite, parce qu'alors cette grande corde, au lieu de vibrer dans sa totalité, se divise, et ne vibre que par chacun de ses tiers. Les points immobiles qui sont les divisions et qui tiennent en quelque sorte lieu de chevalets, sont ce que M. Sauveur a nommé les *nœuds*, et il a nommé *ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration est la plus grande, et où la corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si, au lieu de faire sonner une autre corde plus petite, on divise la grande au point d'une de ses aliquotes par un obstacle léger qui la gêne sans l'assujettir, le même cas arrivera encore en faisant sonner une des deux parties; car alors les deux résonneront à l'unisson de la petite, et l'on verra les mêmes *nœuds* et les mêmes *ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'est pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient seulement une aliquote commune, alors elles se diviseront toutes deux selon cette aliquote commune, et l'on verra des *nœuds* et des *ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties sont incommensurables, c'est-à-dire qu'elles n'aient aucune aliquote commune, alors il n'y aura aucune résonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe assez fort pour forcer l'obstacle et faire résonner la corde entière.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *ventres* et ces *nœuds* à l'Académie d'une manière très-sensible, en mettant sur la corde des papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des *nœuds*, et l'autre au milieu des *ventres ;* car alors au son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *ventres*, et ceux des *nœuds* rester en place. (Voy. pl. XXIII, fig. 2.)

NOIRE, *s. f.* Note de musique qui se fait ainsi 𝅘𝅥 ou ainsi 𝅘𝅥 et qui vaut deux croches ou la moitié d'une blanche. Dans nos anciennes musiques, on se servoit de plusieurs sortes de *noires*, *noire* à queue, *noire* carrée, *noire* en losange. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le plain-chant ; mais dans la musique on ne se sert plus que de la *noire* à queue. (Voy. *Valeur des notes.*)

NOME, *s. m.* Tout chant déterminé par des règles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre portoit chez les Grecs le nom de *nome*.

Les *nomes* empruntoient leur dénomination, 1° ou de certains peuples, *nome* éolien, *nome* lydien ; 2° ou de la nature du rhythme, *nome* orthien, *nome* dactylique, *nome* trochaïque ; 3° ou de leurs inventeurs, *nome* hiéracien, *nome* polymnestan ; 4° ou de leurs sujets, *nome* pythien, *nome* comique ; 5° ou enfin de leur mode, *nome* hypatoïde, ou grave, *nome* nétoïde, on aigu, etc.

Il y avoit des *nomes* bipartites qui se chantoient sur deux modes ; il y avoit même un *nome* appelé tripartite, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur, et qui se chantoit sur trois modes, savoir, le dorien, le phrygien et le lydien. (Voy. *Chanson*, *Mode.*)

NOMION. Sorte de chanson d'amour chez les Grecs. (Voy. *Chanson.*)

NOMIQUE, *adj.* Le mode *nomique*, ou le genre de style musical qui portoit ce nom, étoit consacré, chez les Grecs, à Apollon, dieu des vers et des chansons, et l'on tâchoit d'en rendre les chants brillans et dignes du dieu auquel ils étoient consacrés. (Voy. *Mode*, *Mélopée*, *Style.*)

NOMS des notes. Voy. *Solfier*.

NOTES, *s. f.* Signes ou caractères dont on se sert pour noter, c'est-à-dire pour écrire la musique.

Les Grecs se servoient des lettres de leur alphabet pour noter leur musique. Or, comme ils avoient vingt-quatre lettres, et que leur plus grand système, qui dans un même mode n'étoit que de deux octaves, n'excédoit pas le nombre de seize sons, il sembleroit que l'alphabet devoit être plus que suffisant pour les exprimer, puisque leur musique n'étant autre chose que leur poésie notée, le rhythme étoit suffisamment déterminé par le mètre, sans qu'il fût besoin pour cela de valeurs absolues et de signes propres à la musique ; car, bien que par surabondance ils eussent aussi des caractères pour marquer les divers pieds, il est certain que la musique vocale n'en avoit aucun besoin ; et la mu-

sique instrumentale, n'étant qu'une musique vocale jouée par des instrumens, n'en avoit pas besoin non plus lorsque les paroles étoient écrites ou que le symphoniste les savoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes sons étant tantôt à l'extrémité et tantôt au milieu du troisième tétracorde, selon le lieu où se faisoit la disjonction (voy. ce mot), on donnoit à chacun de ces sons des noms et des signes qui marquoient ces diverses situations; secondement, que ces seize sons n'étoient pas tous les mêmes dans les trois genres, qu'il y en avoit de communs aux trois, et de propres à chacun, et qu'il falloit, par conséquent, des *notes* pour exprimer ces différences; troisièmement, que la musique se notoit pour les instrumens autrement que pour les voix, comme nous avons encore aujourd'hui, pour certains instrumens à cordes, une tablature qui ne ressemble en rien à celle de la musique ordinaire; enfin que les anciens ayant jusqu'à quinze modes différens, selon le dénombrement d'Alipius (voy. *Mode*), il fallut approprier des caractères à chaque mode, comme on le voit dans les tables du même auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de suffire : de là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de *notes;* ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les allonger en divers sens. Par exemple la lettre *pi*, écrite de toutes ces manières, π, π, ⊏, Γ, ꓶ, exprimoit cinq différentes *notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances, on trouve jusqu'à 1620 différentes *notes;* nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la musique de la plus grande difficulté. Aussi l'étoit-elle, selon Platon, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la musique, seulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un si grand nombre de caractères, mais la même *note* avoit quelquefois différentes significations selon les occasions; ainsi le même caractère qui marque la proslambanomène du mode lydien marque la parhypate méson du mode hypo-iastien, l'hypate méson de l'hypophrygien, le lychanos hypaton de l'hypolydien, la parhypate hypaton de l'iastien, et l'hypate hypaton du phrygien. Quelquefois aussi la *note* change, quoique le son reste le même: comme, par exemple, la proslambanomène de l'hypophrygien, laquelle a un même signe dans les modes hyperphrygien, hyperdorien, phrygien, dorien, hypophrygien, hypodorien, et un autre même signe dans les modes lydien et hypolydien.

On trouvera (pl. II) la table des *notes* du genre diatonique dans le mode lydien, qui étoit le plus usité; ces *notes*, ayant été préférées à celles des autres modes par Bacchius, suffisent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans son ouvrage; et, la musique des Grecs n'étant plus en usage, cette table suffit aussi pour désabuser le public, qui croit leur manière de noter tellement perdue que cette musique nous seroit maintenant impossible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire;

mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la juger, voilà ce qui n'est plus possible à personne et qui ne le deviendra jamais. En toute musique, ainsi qu'en toute langue, déchiffrer et lire sont deux choses très-différentes.

Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, notèrent aussi la musique avec les lettres de leur alphabet, retranchèrent beaucoup de cette quantité de *notes;* le genre enharmonique ayant tout à fait cessé d'être pratiqué, et plusieurs modes n'étant plus en usage, il paroît que Boëce établit l'usage de quinze lettres seulement; et Grégoire, évêque de Rome, considérant que les rapports des sons sont les mêmes dans chaque octave, réduisit encore ces quinze *notes* aux sept premières lettres de l'alphabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une octave à l'autre.

Enfin, dans le XIe siècle, un bénédictin d'Arezzo, nommé Gui, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes parallèles, à chacune desquelles une lettre servoit de clef. Dans la suite on grossit ces points; on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, et l'on multiplia selon le besoin ces lignes et ces espaces. (Voy. *Portée.*) A l'égard des noms donnés aux *notes*, voy. *Solfier.*

Les *notes* n'eurent, durant un certain temps, d'autre usage que de marquer les degrés et les différences de l'intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, et ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues et brèves sur lesquelles on les chantoit; c'est à peu près dans cet état qu'est demeuré le plain-chant des catholiques jusqu'à ce jour; et la musique des psaumes, chez les protestans, est plus imparfaite encore, puisqu'on n'y distingue pas même dans l'usage les longues des brèves, ou les rondes des blanches, quoiqu'on y ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction des figures dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1338, que Jean de Muris, docteur et chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles devoient avoir entre elles : il inventa aussi certains signes de mesure, appelés modes ou prolations, pour déterminer, dans le cours d'un chant, si le rapport des longues aux brèves seroit double ou triple, etc. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus; on leur en a substitué d'autres en différens temps. (Voy. *Mesure*, *Temps*, *Valeur des notes.*) Voy. aussi au mot *Musique* ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la musique écrite par nos *notes*, et la rendre exactement, il y a huit choses à considérer, savoir : 1° la clef et sa position; 2° les dièses ou bémols qui peuvent l'accompagner; 3° le lieu ou la position de chaque *note;* 4° son intervalle, c'est-à-dire son rapport à celle qui précède, ou à la tonique, ou à quelque *note* fixe dont on ait le ton; 5° sa figure, qui détermine sa valeur; 6° le temps où elle se trouve et la place qu'elle y occupe; 7° le dièse, bémol ou bécarre accidentel qui peut la précéder; 8° l'espèce de la mesure et le caractère du mouvement; et tout cela sans compter ni la parole ou la syllabe à laquelle appartient chaque *note*, ni l'accent ou l'expression convenable au sen-

timent ou à la pensée. Une seule de ces huit observations omise peut faire détonner ou chanter hors de mesure.

La musique a eu le sort des arts qui ne se perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *notes* n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur temps, sans songer à celui où elle pouvoit parvenir, et dans la suite leurs signes se sont trouvés d'autant plus défectueux que l'art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit on établissoit de nouvelles règles pour remédier aux inconvéniens présens : en multipliant les signes on a multiplié les difficultés; et, à force d'additions et de chevilles, on a tiré d'un principe assez simple un système fort embrouillé et fort mal assorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier est dans la multitude des signes et de leurs combinaisons, qui surchargent tellement l'esprit et la mémoire des commençans, que l'oreille est formée et les organes ont acquis l'habitude et la facilité nécessaires longtemps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert; d'où il suit que la difficulté est toute dans l'attention aux règles, et nullement dans l'exécution du chant. Le second est le peu d'évidence dans l'espèce des intervalles, majeurs, mineurs, diminués, superflus, tous indistinctement confondus dans les mêmes positions, défaut d'une telle influence, que non-seulement il est la principale cause de la lenteur du progrès des écoliers, mais encore qu'il n'est aucun musicien formé qui n'en soit incommodé dans l'exécution. Le troisième est l'extrême diffusion des caractères et le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces lignes, à ces portées si incommodes à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Si le premier avantage des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis : quel jugement doit-on porter d'un ordre de signes à qui l'un et l'autre manquent?

Les musiciens, il est vrai, ne voient point tout cela; l'usage habitue à tout : la musique, pour eux, n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des croches, etc.; dès que ces figures cesseroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la musique : d'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres? Ce n'est donc pas le musicien qu'il faut consulter ici, mais l'homme qui sait la musique et qui a réfléchi sur cet art.

Il n'y a pas deux avis dans cette dernière classe sur les défauts de notre *note;* mais ces défauts sont plus aisés à connoître qu'à corriger. Plusieurs ont tenté jusqu'à présent cette correction sans succès. Le public, sans discuter beaucoup l'avantage des signes qu'on lui propose, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, et préférera toujours une mauvaise manière de savoir à une meilleure d'apprendre.

Ainsi, de ce qu'un nouveau système est rebuté, cela ne prouve pas autre chose sinon que l'auteur est venu trop tard; et l'on peut toujours discuter et comparer les deux systèmes, sans égard en ce point au jugement du public.

Toutes les manières de *noter* qui n'ont pas eu pour première loi

l'évidence des intervalles ne me paroissent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les *Mémoires de l'Académie des sciences*, année 1721, ni à celle de M. Demaux, donnée quelques années après : dans ces deux systèmes, les intervalles étant exprimés par des signes tout à fait arbitraires, et sans aucun vrai rapport à la chose représentée, échappent aux yeux les plus attentifs, et ne peuvent se placer que dans la mémoire; car que font des têtes différemment figurées, et des queues différemment dirigées, aux intervalles qu'elles doivent exprimer? De tels signes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres; la netteté de la figure et le peu de place qu'elle occupe sont des avantages qu'on peut trouver dans un système tout différent : le hasard a pu donner les premiers signes, mais il faut un choix plus propre à la chose dans ceux qu'on veut leur substituer. Ceux qu'on a proposés, en 1743, dans un petit ouvrage intitulé : *Dissertation sur la musique moderne*, ayant cet avantage, leur simplicité m'invite à en exposer le système abrégé dans cet article.

Les caractères de la musique ont un double objet, savoir : de représenter les sons, 1° selon leurs divers intervalles du grave à l'aigu, ce qui constitue le chant et l'harmonie; 2° et selon leurs durées relatives du vite au lent, ce qui détermine le temps et la mesure.

Pour le premier point, de quelque manière que l'on retourne et combine la musique écrite et régulière, on n'y trouvera jamais que des combinaisons des sept *notes* de la gamme portées à diverses octaves, ou transposées sur différens degrés selon le ton et le mode qu'on aura choisis. L'auteur exprime ces sept sons par les sept premiers chiffres; de sorte que le chiffre 1 forme la *note ut*, le 2, la *note ré*, le 3, la *note mi*, etc.; et il les traverse d'une ligne horizontale, comme on voit dans la planche XV (fig. 1).

Il écrit au-dessus de la ligne les *notes* qui, continuant de monter, se trouveroient dans l'octave supérieure; ainsi l'*ut* qui suivroit immédiatement le *si* en montant d'un semi-ton doit être au-dessus de la ligne de cette manière 7 1 ; et de même les *notes* qui appartiennent à l'octave aiguë, dont cet *ut* est le commencement, doivent toutes être au-dessus de la même ligne. Si l'on entroit dans une troisième octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverser les *notes* par une seconde ligne accidentelle au-dessus de la première. Voulez-vous, au contraire, descendre dans les octaves inférieures à celle de la ligne principale, écrivez immédiatement au-dessous de cette ligne les *notes* de l'octave qui la suit en descendant : si vous descendez encore d'une octave, ajoutez une ligne au-dessous, comme vous en avez mis une au-dessus pour monter, etc. Au moyen de trois lignes seulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq octaves, ce qu'on ne sauroit faire dans la musique ordinaire à moins de dix-huit lignes.

On peut même se passer de tirer aucune ligne. On place toutes les *notes* horizontalement sur le même rang; si l'on trouve une *note* qui passe, en montant, le *si* de l'octave où l'on est, c'est-à-dire qui entre dans l'octave supérieure, on met un point sur cette *note* : ce point

suffit pour toutes les *notes* suivantes qui demeurent sans interruption dans l'octave où l'on est entré. Que si l'on redescend d'une octave à l'autre, c'est l'affaire d'un autre point sous la *note* par laquelle on y rentre, etc. On voit dans l'exemple suivant le progrès de deux octaves tant en montant qu'en descendant, notées de cette manière :

1 2 3 4 5 6 7 1̇ 2 3 4 5 6 7 1̇ 7̣ 6 5 4 3 2 1 7̣ 6 5 4 3 2 1.

La première manière de *noter* avec des lignes convient pour les musiques fort travaillées et fort difficiles, pour les grandes partitions, etc. La seconde avec des points est propre aux musiques plus simples et aux petits airs; mais rien n'empêche qu'on ne puisse à sa volonté l'employer à la place de l'autre, et l'auteur s'en est servi pour transcrire la fameuse ariette : *L'objet qui règne dans mon âme*, qu'on trouve *notée* en partition par les chiffres de cet auteur à la fin de son ouvrage.

Par cette méthode tous les intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche; les octaves portent toujours le même chiffre, les intervalles simples se reconnoissent toujours dans leurs doubles ou composés : on reconnoît d'abord, dans la dixième _ 1 3̇ ou 13, que c'est l'octave de la tierce majeure : les intervalles majeurs ne peuvent jamais se confondre avec les mineurs; 2 4 sera éternellement une tierce mineure, 4 6 éternellement une tierce majeure : la position ne fait rien à cela.

Après avoir ainsi réduit toute l'étendue du clavier sous un beaucoup moindre volume avec des signes beaucoup plus clairs, on passe aux transpositions.

Il n'y a que deux modes dans notre musique. Qu'est-ce que chanter ou jouer en *ré* majeur? c'est transporter l'échelle ou la gamme d'*ut* un ton plus haut, et la placer sur *ré*, comme tonique ou fondamentale; tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* passent au *ré* par cette transposition. C'est pour exprimer ce système de rapports haussé ou baissé qu'il a fallu tant d'altérations de dièses ou de bémols à la clef. L'auteur du nouveau système supprime tout d'un coup ces embarras : le seul mot *ré* mis en tête et à la marge avertit que la pièce est en *ré* majeur; et, comme alors le *ré* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend aussi le signe et le nom; il se marque avec le chiffre 1, et toute son octave suit par les chiffres 2, 3, 4, etc., comme ci-devant : le *ré* de la marge lui sert de clef, c'est la touche *ré* ou D du clavier naturel; mais même *ré* devenu tonique sous le nom d'*ut* devient aussi la fondamentale du mode.

Mais cette fondamentale, qui est tonique dans les tons majeurs, n'est que médiante dans les tons mineurs, la tonique, qui prend le nom de *la*, se trouvant alors une tierce mineure au-dessous de cette fondamentale. Cette distinction se fait par une petite ligne horizontale qu'on tire sous la clef. *Ré* sans cette ligne désigne le mode majeur de *ré*; mais <u>*ré*</u> souligné désigne le mode mineur de *si*, dont ce *ré* est médiante. Au reste cette distinction, qui ne sert qu'à déterminer nette-

ment le ton par la clef, n'est pas plus nécessaire dans le nouveau système que dans la *note* ordinaire, où elle n'a pas lieu; ainsi, quand on n'y auroit aucun égard, on n'en solfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes des *notes* on pourroit se servir pour clefs des lettres de la gamme qui leur répondent; C pour *ut*, D pour *ré*, etc. (Voy. *Gamme.*)

Les musiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des transpositions, sans doute parce qu'elle rend l'art trop facile. L'auteur fait voir que ce mépris est mal fondé; que c'est leur méthode qu'il faut mépriser, puisqu'elle est pénible en pure perte, et que les transpositions, dont il montre les avantages, sont, même sans qu'ils y songent, la véritable règle que suivent tous les grands musiciens et les bons compositeurs. (Voy. *Transposition.*)

Le ton, le mode, et tous leurs rapports bien déterminés, il ne suffit pas de faire connoître toutes les *notes* de chaque octave, ni le passage d'une octave à l'autre par des signes précis et clairs; il faut encore indiquer le lieu du clavier qu'occupent ces octaves. J'ai d'abord un *sol* à entonner, il faut savoir lequel; car il y en a cinq dans le clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, selon les différentes octaves. Ces octaves ont chacune leur lettre; et l'une de ces lettres mise sur la ligne qui sert de portée marque à quelle octave appartient cette ligne, et conséquemment les octaves qui sont au-dessus et au-dessous. Il faut voir la figure qui est à la fin du livre, et l'explication qu'en donne l'auteur, pour se mettre en cette partie au fait de son système, qui est des plus simples.

Il reste, pour l'expression de tous les sons possibles dans notre systeme musical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la modulation; ce qui se fait bien aisément. Le dièse se forme en traversant la *note* d'un trait montant de gauche à droite de cette manière : *fa* dièse 4, *ut* dièse 1. On marque le bémol par un semblable trait descendant : *si* bémol 7, *mi* bémol 3. A l'égard du bécarre, l'auteur le supprime comme un signe inutile dans son système.

Cette partie ainsi remplie, il faut venir au temps ou à la mesure. D'abord l'auteur fait main-basse sur cette foule de différentes mesures dont on a si mal à propos chargé la musique. Il n'en connoît que deux, comme les anciens; savoir, mesure à deux temps, et mesure à trois temps. Les temps de chacune de ces mesures peuvent, à leur tour, être divisés en deux parties égales ou en trois. De ces deux règles combinées il tire des expressions exactes pour tous les mouvemens possibles.

On rapporte dans la musique ordinaire les diverses valeurs des *notes* à celle d'une *note* particulière, qui est la ronde; ce qui fait que la valeur de cette ronde variant continuellement, les *notes* qu'on lui compare n'ont point de valeur fixe. L'auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *notes* que sur la sorte des mesures dans laquelle elles sont employées et sur le temps qu'elles y occupent; ce qui le dispense d'avoir, pour ces valeurs, aucun signe particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *note* seule entre deux barres rem-

plit toute une mesure. Dans la mesure à deux temps, deux *notes* remplissant la mesure forment chacune un temps. Trois *notes* font la même chose dans la mesure à trois temps. S'il y a quatre *notes* dans une mesure à deux temps, ou six dans une mesure à trois, c'est que chaque temps est divisé en deux parties égales : on passe donc deux *notes* pour un temps; on en passe trois quand il y a six *notes* dans l'une et neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul signe d'inégalité, les *notes* sont égales, leur nombre se distribue dans une mesure, selon le nombre des temps et l'espèce de la mesure : pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare, si l'on veut, les temps par des virgules; de sorte qu'en lisant la musique on voit clairement la valeur des *notes*, sans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particulière. (Voy. pl. XV, fig. 2.)

Les divisions inégales se marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne sont jamais que des subdivisions qu'on ramène à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plusieurs *notes*. Par exemple, si un temps contient une croche et deux doubles croches, un trait en ligne droite, au-dessus ou au-dessous des deux doubles croches, montrera qu'elles ne font ensemble qu'une quantité égale à la précédente, et par conséquent qu'une croche. Ainsi le temps entier se retrouve divisé en deux parties égales; savoir, la *note* seule et le trait qui en comprend deux. Il y a encore des subdivisions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits, comme si une croche pointée étoit suivie de deux triples croches; alors il faudroit premièrement un trait sur les deux *notes* qui représentent les triples croches, ce qui les rendroit ensemble égales au point; puis un second trait qui, couvrant le trait précédent et le point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la croche. Mais, quelque vitesse que puissent avoir les *notes*, ces traits ne sont jamais nécessaires que quand les valeurs sont inégales; et, quelque inégalité qu'il puisse y avoir, on n'aura jamais besoin de plus de deux traits, surtout en séparant les temps par des virgules, comme on le verra dans l'exemple ci-après.

L'auteur du nouveau système emploie aussi le point, mais autrement que dans la musique ordinaire; dans celle-ci, le point vaut la moitié de la *note* qui le précède; dans la sienne, le point, qui marque aussi le prolongement de la *note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : si le point remplit un temps, il vaut un temps; s'il remplit une mesure, il vaut une mesure; s'il est dans un temps avec une autre *note*, il vaut la moitié de ce temps. En un mot, le point se compte pour une *note*, se mesure comme les *notes;* et, pour marquer des tenues ou des syncopes, on peut employer plusieurs points de suite, de valeurs égales ou inégales, selon celles des temps ou des mesures que ces points ont à remplir.

Tous les silences n'ont besoin que d'un seul caractère; c'est le zéro. Le zéro s'emploie comme les *notes* et comme le point; le point se marque après un zéro pour prolonger un silence, comme après une note pour prolonger un son. Voyez un exemple de tout cela (pl. XV, fig. 3).

Tel est le précis de ce nouveau système. Nous ne suivrons point l'auteur dans le détail de ces règles, ni dans la comparaison qu'il fait des caractères en usage avec les siens : on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de son côté; mais ce préjugé ne détournera point tout lecteur impartial d'examiner les raisons de cet auteur dans son livre même; comme cet auteur est celui de ce Dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article, sans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez (pl. XV, fig. 4) un air noté par ces nouveaux caractères : mais il sera difficile de tout déchiffrer bien exactement sans recourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, et que, dans l'explication des caractères d'un art aussi compliqué, il est impossible de tout dire en peu de mots.

Note sensible est celle qui est une tierce majeure au-dessus de la dominante, ou un semi-ton au-dessous de la tonique. Le *si* est *note sensible* dons le ton d'*ut*, le *sol* dièse dans le ton de *la*.

On l'appelle *note sensible*, parce qu'elle fait sentir le ton de la tonique, sur laquelle, après l'accord dominant, la *note sensible*, prenant le chemin le plus court, est obligée de monter : ce qui fait que quelques-uns traitent cette note *sensible* de dissonance majeure, faute de voir que la dissonance, étant un rapport, ne peut être constituée que par deux *notes*.

Je ne dis pas que la *note sensible* est la septième *note* du ton, parce qu'en mode mineur cette septième *note* n'est *note sensible* qu'en montant; car, en descendant, elle est à un ton de la tonique et à une tierce mineure de la dominante. (Voy. *Mode*, *Tonique*, *Dominante*.)

Notes de goût. Il y en a de deux espèces : les unes qui appartiennent à la mélodie, mais non pas à l'harmonie; en sorte que, quoiqu'elles entrent dans la mesure, elles n'entrent pas dans l'accord : celles-là se notent en plein. Les autres *notes de goût*, n'entrant ni dans l'harmonie ni dans la mélodie, se marquent seulement avec de petites *notes* qui ne se composent pas dans la mesure, et dont la durée très-rapide se prend sur la *note* qui précède ou sur celle qui suit.

Voyez dans la planche V (fig. 4) un exemple des *notes de goût* des deux espèces.

Noter, *v. a.* C'est écrire de la musique avec les caractères destinés à cet usage, et appelés *notes*. (Voy. *Notes*.)

Il y a dans la manière de *noter* la musique une élégance de copie, qui consiste moins dans la beauté de la note que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les signes, et qui rend la musique ainsi *notée* bien plus facile à exécuter; c'est ce qui a été expliqué au mot *Copiste*.

Nourrir les sons, c'est non-seulement leur donner du timbre sur l'instrument, mais aussi les soutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laisser éteindre avant que cette valeur soit écoulée, comme on fait souvent. Il y a des musiques qui veulent des sons *nourris*, d'autres les veulent détachés, et marqués seulement du bout de l'archet.

Nunnie, *s. f.* C'étoit chez les Grecs la chanson particulière aux nourrices (Voy. *Chanson*.)

O

O. Cette lettre capitale, formée en cercle ou double CƆ, est, dans nos musiques anciennes, le signe de ce qu'on appeloit temps parfait, c'est-à-dire de la mesure triple ou à trois temps, à la différence du temps imparfait ou de la mesure double, qu'on marquoit par un C simple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ɔ.

Le temps parfait se marquoit quelquefois par un o simple, quelquefois par un o pointé en dedans de cette manière ⊙, ou par un o barré ainsi, Φ. (Voy. *Temps*.)

Obligé, *adj.* On appelle *partie obligée* celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne sauroit retrancher sans gâter l'harmonie ou le chant; ce qui la distingue des parties de remplissage, qui ne sont ajoutées que pour une plus grande perfection d'harmonie, mais par le retranchement desquelles la pièce n'est point mutilée. Ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins; mais celui qui est chargé d'une *partie obligée* ne peut la quitter un moment sans faire manquer l'exécution.

Brossard dit qu'*obligé* se prend aussi pour contraint ou assujetti. Je ne sache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil sens en musique. (Voy. *Contraint*.)

Octacorde, *s. m.* Instrument ou système de musique composé de huit sons ou de sept degrés. L'*octacorde*, ou la lyre de Pythagore, comprenoit les huit sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a.* [signe] *c. d. e.*, c'est-à-dire deux tétracordes disjoints.

Octave, *s. f.* La première des consonnances dans l'ordre de leur génération. L'*octave* est la plus parfaite des consonnances: elle est, après l'unisson, celui de tous les accords dont le rapport est le plus simple; l'unisson est en raison d'égalité, c'est-à-dire comme 1 est à 1 : l'*octave* est en raison double, c'est-à-dire comme 1 est à 2 : les harmoniques des deux sons dans l'un et dans l'autre s'accordent tous sans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre intervalle. Enfin ces deux accords ont tant de conformité qu'ils se confondent souvent dans la mélodie, et que, dans l'harmonie même, on les prend presque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet intervalle s'appelle *octave*, parce que, pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut passer par sept degrés, et faire entendre huit sons différens.

Voici les propriétés qui distinguent si singulièrement l'*octave* de tous les autres intervalles.

I. L'*octave* renferme entre ses bornes tous les sons primitifs et originaux; ainsi, après avoir établi un système ou une suite de sons dans l'étendue d'une *octave*, si l'on veut prolonger cette suite, il faut nécessairement reprendre le même ordre dans une seconde *octave* par une série semblable, et de même pour une troisième et pour une quatrième *octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun son qui ne soit la replique de quelqu'un des premiers. Une telle série est appelée échelle

de musique dans sa première *octave*, et réplique dans toutes les autres. (Voy. *Échelle*, *Réplique*.) C'est en vertu de cette propriété de l'*octave* qu'elle a été appelée *diapason* par les Grecs. (Voy. *Diapason*.)

II. L'*octave* embrasse encore toutes les consonnances et toutes leurs différences, c'est-à-dire tous les intervalles simples tant consonnans que dissonans, et par conséquent toute l'harmonie. Établissons toutes les consonnances sur un même son fondamental, nous aurons la table suivante,

$$\frac{120}{120} \quad \frac{100}{120} \quad \frac{96}{120} \quad \frac{90}{120} \quad \frac{80}{120} \quad \frac{75}{120} \quad \frac{72}{120} \quad \frac{60}{120}$$

qui revient à celle-ci,

$$1 \quad \frac{5}{6} \quad \frac{4}{5} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{2}{3} \quad \frac{5}{8} \quad \frac{3}{5} \quad \frac{1}{2}$$

où l'on trouve toutes les consonnances dans cet ordre : la tierce mineure, la tierce majeure, la quarte, la quinte, la sixte mineure, la sixte majeure, et enfin l'*octave*. Par cette table on voit que les consonnances simples sont toutes contenues entre l'octave et l'unisson; elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *octave* sans mélange de dissonances. Frappez à la fois ces quatre sons *ut mi sol ut* en montant du premier *ut* à son *octave*, ils formeront entre eux toutes les consonnances, excepté la sixte majeure, qui est composée, et ne formeront nul autre intervalle. Prenez deux de ces mêmes sons comme il vous plaira, l'intervalle en sera toujours consonnant. C'est de cette union de toutes les consonnances que l'accord qui les produit s'appelle *accord parfait*.

L'*octave* donnant toutes les consonnances donne par conséquent aussi toutes leurs différences, et par elles tous les intervalles simples de notre système musical, lesquels ne sont que ces différences mêmes. La différence de la tierce majeure à la tierce mineure donne le semi-ton mineur; la différence de la tierce majeure à la quarte donne le semi-ton majeur; la différence de la quarte à la quinte donne le ton majeur, et la différence de la quinte à la sixte majeure donne le ton mineur. Or, le semi-ton mineur, le semi-ton majeur, le ton mineur et le ton majeur, sont les seuls élémens de tous les intervalles de notre musique.

III. Tout son consonnant avec un des termes de l'*octove* consonne aussi avec l'autre; par conséquent tout son qui dissone avec l'un dissone avec l'autre.

IV. Enfin l'*octave* a encore cette propriété, la plus singulière de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée, et multipliée à volonté, sans changer de nature, et sans que le produit cesse d'être une consonnance.

Cette multiplication de l'*octave*, de même que sa division, est cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif; et un intervalle de huit *octaves* excède déjà cette capacité. (Voy. *Étendue*.)

Les *octaves* mêmes perdent quelque chose de leur harmonie en se multipliant ; et, passé une certaine mesure, tous les intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à saisir : une double *octave* commence déjà d'être moins agréable qu'une *octave* simple ; une triple qu'une double ; enfin à la cinquième *octave* l'extrême distance des sons ôte à la consonnance presque tout son agrément.

C'est de l'*octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les intervalles par des divisions et subdivisions harmoniques. Divisez harmoniquement l'*octave* 3. 6. par le nombre 4, vous aurez d'un côté la quarte 3. 4. et de l'autre la quinte 4. 6.

Divisez de même la quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12., vous aurez la tierce mineure 10. 12. et la tierce majeure 12. 15 ; enfin divisez la tierce majeure 72. 90. encore harmoniquement par le nombre 80., vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10., et le ton majeur 80. 90. ou 8. 9., etc.

Il faut remarquer que ces divisions harmoniques donnent toujours deux intervalles inégaux, dont le moindre est au grave et le grand à l'aigu. Que si l'on fait les mêmes divisions selon la proportion arithmétique, on aura le moindre intervalle à l'aigu et le plus grand au grave. Ainsi l'*octave* 2. 4. partagée arithmétiquement donnera d'abord la quinte 2. 3. au grave, puis la quarte 3. 4. à l'aigu. La quinte 4. 6. donnera premièrement la tierce majeure 4. 5., puis la tierce mineure 5. 6., et ainsi des autres. On auroit les mêmes rapports en sens contraire si, au lieu de les prendre, comme je fais ici, par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des cordes. Ces connoissances, au reste, sont peu utiles en elles-mêmes, mais elles sont nécessaires pour entendre les vieux auteurs.

Le système complet et rigoureux de l'*octave* est composé de trois tons majeurs, deux tons mineurs, et deux semi-tons majeurs. Le système tempéré est de cinq tons égaux et deux semi-tons formant entre eux autant de degrés diatoniques sur les sept sons de la gamme jusqu'à l'octave du premier. Mais, comme chaque ton peut se partager en deux semi-tons, la même octave se divise aussi chromatiquement en douze intervalles d'un semi-ton chacun, dont les sept précédens gardent leur nom, et les cinq autres prennent chacun le nom du son diatonique le plus voisin, au-dessous par dièse et au-dessus par bémol. (Voy. *Échelle*.)

Je ne parle point ici des *octaves* diminuées ou superflues, parce que cet intervalle ne s'altère guère dans la mélodie, et jamais dans l'harmonie.

Il est défendu, en composition, de faire deux *octaves* de suite, entre différentes parties, surtout par mouvement semblable : mais cela est permis et même élégant fait à dessein et à propos dans toute la suite d'un air ou d'une période : c'est ainsi que dans plusieurs *concerto* toutes les parties reprennent par intervalles le rippiéno à l'*octave* ou à l'unisson.

Sur la règle de l'*octave*, voyez *Règle*.

OCTAVIER, *v. n.* Quand on force le vent dans un instrument à vent,

le son monte aussitôt à l'octave; c'est ce qu'on appelle *octavier :* en renforçant ainsi l'inspiration, l'air renfermé dans le tuyau et contraint par l'air extérieur, est obligé, pour céder à la vitesse des oscillations, de se partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau; et c'est ainsi que chacune de ces moitiés sonne l'octave du tout. Une corde de violoncelle *octavie* par un principe semblable, quand le coup d'archet est trop brusque ou trop voisin du chevalet. C'est un défaut dans l'orgue quand un tuyau *octavie;* cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

Ode, *s. f.* Mot grec qui signifie *chant* ou *chanson.*

Odéum, *s. m.* C'étoit chez les anciens un lieu destiné à la répétition de la musique qui devoit être chantée sur le théâtre, comme est, à l'Opéra de Paris, le petit théâtre du Magasin. (Voy. *Magasin.*)

On donnoit quelquefois le nom d'*odéum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au théâtre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athènes un *odéum* où l'on disputoit des prix de musique, et dans Pausanias, qu'Hérode l'Athénien fit construire un magnifique *odéum* pour le tombeau de sa femme.

Les écrivains ecclésiastiques désignent aussi quelquefois le chœur d'une église par le mot *odéum.*

Œuvre. Ce mot est masculin pour désigner un des ouvrages de musique d'un auteur. On dit le troisième *œuvre* de Corelli, le cinquième *œuvre* de Vivaldi, etc.; mais ces titres ne sont plus guère en usage : à mesure que la musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos anciens s'imaginoient la glorifier.

Onzième, *s. f.* Réplique ou octave de la quarte. Cet intervalle s'appelle *onzième* parce qu'il faut former *onze* sons diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*onzième* à l'accord qu'on appelle ordinairement quarte; mais comme cette dénomination n'est pas suivie, et que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même accord d'un 4 et non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage. (Voy. *Accord*, *Quarte*, *Supposition.*)

Opéra, *s. m.* Spectacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux-arts dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt et l'illusion.

Les parties constitutives d'un *opéra* sont le poëme, la musique et la décoration. Par la poésie on parle à l'esprit; par la musique, à l'oreille; par la peinture, aux yeux : et le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur, et y porter à la fois la même impression par divers organes. De ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la première et la dernière que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde : ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'art de combiner agréablement les sons peut être envisagé sous deux aspects très-différens. Considérée comme une institution de la nature, la musique borne son effet à la sensation et au plaisir physique qui résulte de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme : telle est ordi-

nairement la musique d'église; tels sont les airs à danser, et ceux des chansons. Mais comme partie essentielle de la scène lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la musique devient un des beaux-arts, capable de peindre tous les tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, et d'en triompher en la couronnant.

Les sons de la voix parlante, n'étant ni soutenus ni harmoniques, sont inappréciables, et ne peuvent par conséquent s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante et des instrumens, au moins dans nos langues, trop éloignées du caractère musical; car on ne sauroit entendre les passages des Grecs sur leur manière de réciter, qu'en supposant leur langue tellement accentuée que les inflexions du discours dans la déclamation soutenue formassent entre elles des intervalles musicaux et appréciables : ainsi l'on peut dire que leurs pièces de théâtre étoient des espèces d'*opéra;* et c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le chant au discours dans nos langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la musique, comme partie essentielle, doit donner au poëme lyrique un caractère différent de celui de la tragédie et de la comédie, et en faire une troisième espèce de drame, qui a ses règles particulières; mais ces différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoutée, des moyens de l'unir à la parole, et de ses relations naturelles avec le cœur humain : détails qui appartiennent moins à l'artiste qu'au philosophe, et qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les arts, pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs règles, et aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc sur ce sujet à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au théâtre un genre lyrique ainsi que nous, et que ce qu'ils appeloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre : comme ils avoient beaucoup d'accens dans leur langue et peu de fracas dans leurs concerts, toute leur poésie étoit musicale et toute leur musique déclamatoire; de sorte que leur chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, et qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs poëmes; ce qui, par imitation, a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire : *Je chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appeloient genre lyrique en particulier, c'étoit une poésie héroïque dont le style étoit pompeux et figuré, laquelle s'accompagnoit de la lyre ou cithare préférablement à tout autre instrument. Il est certain que les tragédies grecques se récitoient d'une manière très-semblable au chant, qu'elles s'accompagnoient d'instrumens, et qu'il y entroit des chœurs.

Mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *opéras* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *opéras* sans airs; car il me paroît prouvé que la musique grecque, sans en excepter même l'instrumentale, n'étoit qu'un véritable récitatif. Il est vrai que ce récitatif, qui réunissoit le charme des sons musicaux à toute l'harmonie de la poésie

et à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le récitatif moderne, qui ne peut guère ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui se ressentent pour la plupart de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la musique à la parole est beaucoup moins naturelle; une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la mesure; des syllabes muettes et sourdes, des articulations dures, des sons peu éclatans et moins variés, se prêtent difficilement à la mélodie; et une poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une harmonie peu sensible dans le rhythme musical, et s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs et des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours et de vers, de se faire une langue propre; et cette langue, qu'on appela lyrique, fut riche ou pauvre à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant en quelque sorte préparé la parole pour la musique, il fut ensuite question d'appliquer la musique à la parole, et de la lui rendre tellement propre sur la scène lyrique, que le tout pût être pris pour un seul et même idiome; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler; nécessité qui croît en raison de ce qu'une langue est peu musicale : car moins la langue a de douceur et d'accent, plus le passage alternatif de la parole au chant et du chant à la parole y devient dur et choquant pour l'oreille. De là le besoin de substituer au discours en récit un discours en chant, qui pût l'imiter de si près qu'il n'y eût que la justesse des accords qui le distinguât de la parole. (Voy. *Récitatif*.)

Cette manière d'unir au théâtre la musique à la poésie, qui, chez les Grecs, suffisoit pour l'intérêt et l'illusion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raison contraire, ne pouvoit suffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique et contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion : de là naît la nécessité d'amener le plaisir physique au secours du moral, et de suppléer par l'attrait de l'harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi moins on sait toucher le cœur, plus il faut savoir flatter l'oreille; et nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse. Voilà l'origine des airs, des chœurs, de la symphonie, et de cette mélodie enchanteresse dont la musique moderne s'embellit souvent aux dépens de la poésie, mais que l'homme de goût rebute au théâtre quand on le flatte sans l'émouvoir.

A la naissance de l'*opéra*, ses inventeurs, voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la musique au discours dans l'imitation de la vie humaine, s'avisèrent de transporter la scène aux cieux et dans les enfers; et, faute de savoir faire parler les hommes, ils aimèrent mieux faire chanter les dieux et les diables que les héros et les bergers. Bientôt la magie et le merveilleux devinrent les fondemens du théâtre lyrique; et, content de s'enrichir d'un nouveau genre, on ne

songea pas même à rechercher si c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choisir. Pour soutenir une si forte illusion il fallut épuiser tout ce que l'art humain pouvoit imaginer de plus séduisant chez un peuple où le goût du plaisir et celui des beaux-arts régnoient à l'envi. Cette nation célèbre, à laquelle il ne reste de son ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux-arts, prodigua son goût, ses lumières, pour donner à ce nouveau spectacle tout l'éclat dont il avoit besoin. On vit s'élever par toute l'Italie des théâtres égaux en étendue aux palais des rois, et en élégance aux monumens de l'antiquité dont elle étoit remplie. On inventa pour les orner l'art de la perspective et de la décoration; les artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens; les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair et tous les prestiges de la baguette, furent employés à fasciner les yeux, tandis que des multitudes d'instrumens et de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action restoit toujours froide, et toutes les situations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque dieu, le spectateur, qui connoissoit tout le pouvoir du poëte, se reposoit tranquillement sur lui du soin de tirer ses héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil étoit immense et produisoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite et grossière, que l'action, prise hors de la nature, étoit sans intérêt pour nous, et que les sens se prêtent mal à l'illusion quand le cœur ne s'en mêle pas; de sorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands frais.

Ce spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit longtemps l'admiration des contemporains, qui n'en connoissoient point de meilleur : ils se félicitoient même de la découverte d'un si beau genre : « Voilà, disoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Aristote; voilà l'admiration ajoutée à la terreur et à la pitié. » Ils ne voyoient pas que cette richesse apparente n'étoit au fond qu'un signe de stérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moisson. C'étoit faute de savoir toucher qu'ils vouloient surprendre, et cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puéril dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie et d'enchantement, leur en imposoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthousiasme et respect d'un théâtre qui ne méritoit que des huées; ils avoient de la meilleure foi du monde autant de vénération pour la scène même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y représenter : comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement le roi des dieux que le dernier des mortels, et que les valets de Molière ne fussent pas préférables aux héros de Pradon!

Quoique les auteurs de ces premiers *opéras* n'eussent guère d'autre but que d'éblouir les yeux et d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le musicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de son art l'expression des sentimens répandus dans le poëme. Les chansons des nymphes, les hymnes des prêtres, les cris des guerriers, les hurlemens infernaux, ne remplissoient pas tellement ces drames grossiers,

qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces instans d'intérêt et de situation où le spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation musicale, que souvent la langue comportoit mal, le choix du mouvement, de l'harmonie et des chants, n'étoit pas indifférent aux choses qu'on avoit à dire, et que par conséquent l'effet de la seule musique, borné jusqu'alors aux sens, pouvoit aller jusqu'au cœur. La mélodie, qui ne s'étoit d'abord séparée de la poésie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beautés absolues et purement musicales : l'harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire et pour émouvoir; et la mesure, affranchie de la gêne du rhythme poétique, acquit aussi une sorte de cadence à part qu'elle ne tenoit que d'elle seule.

La musique, étant ainsi devenue un troisième art d'imitation, eut bientôt son langage, son expression, ses tableaux, tout à fait indépendans de la poésie. La symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles, et souvent il ne sortoit pas des sentimens moins vifs de l'orchestre que de la bouche des acteurs. C'est alors que, commençant à se dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puéril fracas des machines, et de la fantasque image des choses qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la nature des tableaux plus intéressans et plus vrais. Jusque-là l'*opéra* avoit été constitué comme il pouvoit l'être; car quel meilleur usage pouvoit-on faire au théâtre d'une musique qui ne savoit rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvoient exister, et sur lesquelles personne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le seroit par sa présence, au lieu que tout homme peut juger par lui-même si l'artiste a bien su faire parler aux passions leur langage, et si les objets de la nature sont bien imités. Ainsi, dès que la musique eut appris à peindre et à parler, les charmes du sentiment firent-ils bientôt négliger ceux de la baguette; le théâtre fut purgé du jargon de la mythologie, l'intérêt fut substitué au merveilleux; les machines des poëtes et des charpentiers furent détruites, et le drame lyrique prit une forme plus noble et moins gigantesque : tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec succès; on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres de raison, ou plutôt de folie; et les dieux furent chassés de la scène quand on y sut représenter des hommes. Cette forme plus sage et plus régulière se trouva encore la plus propre à l'illusion : l'on sentit que le chef-d'œuvre de la musique étoit de se faire oublier elle-même; qu'en jetant le désordre et le trouble dans l'âme du spectateur elle l'empêchoit de distinguer les chants tendres et pathétiques d'une héroïne gémissante, des vrais accens de la douleur, et qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre temps.

Ces observations donnèrent lieu à une seconde réforme non moins importante que la première : on sentit qu'il ne falloit à l'*opéra* rien de froid et de raisonné, rien que le spectateur pût écouter assez tranquil-

lement pour réfléchir sur l'absurdité de ce qu'il entendoit : et c'est en cela surtout que consiste la différence essentielle du drame lyrique à la simple tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sentencieuses, en un mot tout ce qui ne parle qu'à la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les madrigaux, et tout ce qui n'est que des pensées : le ton même de la simple galanterie, qui cadre mal avec les grandes passions, fut à peine admis dans le remplissage des situations tragiques, dont il gâte presque toujours l'effet; car jamais on ne sent mieux que l'acteur chante que lorsqu'il dit une chanson.

L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions, sont donc l'objet principal du drame lyrique; et l'illusion qui en fait le charme est toujours détruite aussitôt que l'acteur et l'auteur laissent un moment le spectateur à lui-même. Tels sont les principes sur lesquels l'*opéra* moderne est établi. Apostolo Zeno, le Corneille de l'Italie, son tendre élève, qui en est le Racine, ont ouvert et perfectionné cette nouvelle carrière : ils ont osé mettre les héros de l'histoire sur un théâtre qui sembloit ne convenir qu'aux fantômes de la fable. Cyrus, César, Caton même, ont paru sur la scène avec succès; et les spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes ont bientôt oublié qu'ils chantoient, subjugués et ravis par l'éclat d'une musique aussi pleine de noblesse et de dignité que d'enthousiasme et de feu. L'on suppose aisément que des sentimens si différens des nôtres doivent s'exprimer aussi sur un autre ton.

Ces nouveaux poëmes, que le génie avoit créés, et que lui seul pouvoit soutenir, écartèrent sans effort les mauvais musiciens qui n'avoient que la mécanique de leur art, et, privés du feu de l'invention et du don de l'imitation, faisoient des *opéras* comme ils auroient fait des sabots. A peine les cris des bacchantes, les conjurations des sorciers et tous les chants qui n'étoient qu'un vain bruit furent-ils bannis du théâtre; à peine eut-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colère, de la douleur, des menaces; de la tendresse, des pleurs, des gémissemens, et tous les mouvemens d'une âme agitée, que, forcés de donner des sentimens aux héros et un langage au cœur humain, les Vinci, les Leo, les Pergolèse, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, et s'ouvrant une nouvelle carrière, la franchirent sur l'aile du génie, et se trouvèrent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher longtemps dans la route du bon goût sans monter ou descendre, et la perfection est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé et senti ses forces, la musique, en état de marcher seule, commence à dédaigner la poésie qu'elle doit accompagner, et croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées et les sentimens du poëte; mais elle prend en quelque sorte un autre langage; et, quoique l'objet soit le même, le poëte et le musicien, trop séparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit, forcé de se partager, choisit et se fixe

à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le musicien, s'il a plus d'art que le poëte, l'efface et le fait oublier; l'acteur, voyant que le spectateur sacrifie les paroles à la musique, sacrifie à son tour le geste et l'action théâtrale au chant et au brillant de la voix : ce qui fait tout à fait oublier la pièce, et change le spectacle en un véritable concert. Que si l'avantage, au contraire, se trouve du côté du poëte, la musique à son tour deviendra presque indifférente, et le spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais musicien le mérite d'un excellent poëte, et de croire admirer des chefs-d'œuvre d'harmonie en admirant des poëmes bien composés.

Tels sont les défauts que la perfection absolue de la musique et son défaut d'application à la langue peuvent introduire dans les *opéras* à proportion du concours de ces deux causes. Sur quoi l'on doit remarquer que les langues les plus propres à fléchir sous les lois de la mesure et de la mélodie sont celles où la duplicité dont je viens de parler est le moins apparente, parce que la musique se prêtant seulement aux idées de la poésie, celle-ci se prête à son tour aux inflexions de la mélodie, et que, quand la musique cesse d'observer le rhythme, l'accent et l'harmonie du vers, le vers se plie et s'asservit à la cadence de la mesure et à l'accent musical. Mais, lorsque la langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la poésie l'empêche de s'asservir au chant, la douceur même de la mélodie l'empêche de se prêter à la bonne récitation des vers, et l'on sent, dans l'union forcée de ces deux arts, une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille, et détruit à la fois l'attrait de la mélodie et l'effet de la déclamation. Ce défaut est sans remède; et vouloir à toute force appliquer la musique à une langue qui n'est pas musicale, c'est lui donner plus de rudesse qu'elle n'en auroit sans cela.

Par ce que j'ai dit jusqu'ici, l'on a pu voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, et la musique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun, et qu'à certains égards l'*opéra*, constitué comme il est, n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vu que, voulant offrir aux regards l'intérêt et les mouvemens qui manquoient à la musique, on avoit imaginé les grossiers prestiges des machines et des vols, et que, jusqu'à ce qu'on sût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous surprendre. Il est donc très-naturel que la musique, devenue passionnée et pathétique, ait renvoyé sur les théâtres des foires ces mauvais supplémens dont elle n'avoit plus besoin sur le sien. Alors l'*opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissoit, devint un spectacle également touchant et majestueux, digne de plaire aux gens de goût et d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pu retrancher de la pompe du spectacle autant qu'on ajoutoit à l'intérêt de l'action; car, plus on s'occupe des personnages, moins on est occupé des objets qui les entourent : mais il faut cependant que le lieu de la scène soit convenable aux acteurs qu'on y fait parler; et l'imitation de la nature, souvent plus difficile et toujours plus agreable que celle des êtres imaginaires, n'en devient

que plus intéressante en devenant plus vraisemblable. Un beau palais, des jardins délicieux, de savantes ruines, plaisent encore plus à l'œil que la fantasque image du Tartare, de l'Olympe, du char du Soleil; image d'autant plus inférieure à celle que chacun se trace en lui-même, que, dans les objets chimériques, il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au delà du possible et de se faire des modèles au-dessus de toute imitation. De là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la tragédie, ne l'est pas dans le poëme épique, où l'imagination, toujours industrieuse et dépensière, se charge de l'exécution, et en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos théâtres le talent du meilleur machiniste, et la magnificence du plus puissant roi.

Quoique la musique prise pour un art d'imitation ait encore plus de rapport à la poésie qu'à la peinture, celle-ci, de la manière qu'on l'emploie au théâtre, n'est pas aussi sujette que la poésie à faire avec la musique une double représentation du même objet, parce que l'une rend les sentimens des hommes, et l'autre seulement l'image du lieu où ils se trouvent, image qui renforce l'illusion et transporte le spectateur partout où l'acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des règles et des bornes; il n'est permis de se prévaloir à cet égard de l'agilité de l'imagination qu'en consultant la loi de la vraisemblance; et, quoique le spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir, il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte : en un mot, on doit songer qu'on parle à des cœurs sensibles, sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est pas que je voulusse transporter à l'*opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la tragédie, et à laquelle on ne peut guère s'asservir qu'aux dépens de l'action; de sorte qu'on n'est exact à quelque égard que pour être absurde à mille autres : ce seroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de scènes, lesquelles se font valoir mutuellement; ce seroit s'exposer, par une vicieuse uniformité, à des oppositions mal conçues entre la scène qui reste toujours et les situations qui changent; ce seroit gâter l'un par l'autre l'effet de la musique et celui de la décoration, comme de faire entendre des symphonies voluptueuses parmi des rochers, ou des airs gais dans les palais des rois.

C'est donc avec raison qu'on a laissé subsister d'acte en acte les changemens de scène; et, pour qu'ils soient réguliers et admissibles, il suffit qu'on ait pu naturellement se rendre du lieu d'où l'on sort au lieu où l'on passe, dans l'intervalle de temps qui s'écoule ou que l'action suppose entre les deux actes : de sorte que, comme l'unité de temps doit se renfermer à peu près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit se renfermer à peu près dans l'espace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de scène pratiqués quelquefois dans un même acte, ils me paroissent également contraires à l'illusion et à la raison, et devoir être absolument proscrits du théâtre.

Voilà comment le concours de l'acoustique et de la perspective peut perfectionner l'illusion, flatter les sens par des impressions diverses,

mais analogues, et porter à l'âme un même intérêt avec un double plaisir. Ainsi ce seroit une grande erreur de penser que l'ordonnance du théâtre n'a rien de commun avec celle de la musique, si ce n'est la convenance générale qu'elles tirent du poëme : c'est à l'imagination des deux artistes à déterminer entre eux ce que celle du poëte a laissé à leur disposition, et à s'accorder si bien en cela, que le spectateur sente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit et de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du musicien est la plus grande. L'imitation de la peinture est toujours froide, parce qu'elle manque de cette succession d'idées et d'impressions qui échauffe l'âme par degrés, et que tout est dit au premier coup d'œil. La puissance imitative de cet art, avec beaucoup d'objets apparens, se borne en effet à de très-foibles représentations. C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de peindre celles qu'on ne sauroit voir; et le plus grand prodige d'un art qui n'a d'activité que par ses mouvemens est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même, entrent dans le nombre des tableaux de la musique. Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit; comme quand un homme s'endort à une lecture égale et monotone, et s'éveille à l'instant qu'on se tait : et il en est de même pour d'autres effets. Mais l'art a des substitutions plus fertiles et bien plus fines que celles-ci; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; et, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du spectateur; il ne représente pas directement la chose, mais il réveille dans notre âme le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainsi, bien que le peintre n'ait rien à tirer de la partition du musicien, l'habile musicien ne sortira point sans fruit de l'atelier du peintre : non-seulement il agitera la mer à son gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens; mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le ciel serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages.

Nous venons de voir comment l'union des trois arts qui constituent la scène lyrique forme entre eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrième, dont il me reste à parler.

Tous les mouvemens du corps, ordonnés selon certaines lois pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de gestes. Le geste se divise en deux espèces, dont l'une sert d'accompagnement à la parole, et l'autre de supplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, se modifie différemment, selon les hommes

les langues et les caractères. Le second est l'art de parler aux yeux sans le secours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus signes de convention. Comme ce geste est plus pénible, moins naturel pour nous que l'usage de la parole, et qu'elle le rend inutile, il l'exclut, et même en suppose la privation; c'est ce qu'on appelle art des pantomimes. A cet art ajoutez un choix d'attitudes agréables et de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appelons la danse, qui ne mérite guère le nom d'art quand elle ne dit rien à l'esprit.

Ceci posé, il s'agit de savoir si la danse, étant un langage, et par conséquent pouvant être un art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique, ou bien si elle peut interrompre et suspendre cette action sans gâter l'effet et l'unité de la pièce.

Or je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question: car chacun sent que tout l'intérêt d'une action suivie dépend de l'impression continue et redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention sont autant de contre-charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le spectacle par d'autres spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entre elles que le rapport général de la matière qui les compose; et qu'enfin plus les spectacles insérés seroient agréables, plus la mutilation du tout seroit difforme : de sorte qu'en supposant un *opéra* coupé par quelques divertissemens qu'on pût imaginer, s'ils laissoient oublier le sujet principal, le spectateur, à la fin de chaque fête, se trouveroit aussi peu ému qu'au commencement de la pièce; et, pour l'émouvoir de nouveau et ranimer l'intérêt, ce seroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des entr'actes de leurs *opéras* ces intermèdes comiques qu'ils y avoient insérés; genre de spectacle agréable, piquant, et bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux pièces se nuisoient mutuellement, et que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si, la danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, et faire concourir à l'action un art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, et joindre l'art pantomime à la parole qui le rend superflu? Le langage du geste, étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent : on ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours: autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la danse : sitôt que vous introduisez la pantomime dans l'*opéra*, vous en devez bannir la poésie; parce que de toutes les unités la plus nécessaire est celle du langage, et qu'il est absurde et ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne, et de bouche et par écrit.

Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur force pour bannir du drame lyrique les fêtes et les divertissemens qui non-seulement en suspendent l'action, mais ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance, affoiblit l'intérêt, et, soit dans la même action poursuivie, soit dans un épisode inséré, blesse également la raison. Ce seroit pis si ces fêtes n'offroient au spectateur que des sauts sans liaison et des danses sans objet, tissu gothique et barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture et imitation.

Il faut avouer cependant que la danse est si avantageusement placée au théâtre, que ce seroit le priver d'un de ses plus grands agrémens que de l'en retrancher tout à fait. Aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts et des entrechats, c'est terminer très-agréablement le spectacle que de donner un ballet après l'*opéra*, comme une petite pièce après la tragédie. Dans ce nouveau spectacle qui ne tient point au précédent, on peut aussi faire choix d'une autre langue; c'est une autre nation qui paroît sur la scène. L'art pantomime ou la danse devenant alors la langue de convention, la parole en doit être bannie à son tour; et la musique, restant le moyen de liaison, s'applique à la danse dans la petite pièce, comme elle s'appliquoit dans la grande à la poésie. Mais avant d'employer cette langue nouvelle il faut la créer. Commencer par donner des ballets en action sans avoir préalablement établi la convention des gestes, c'est parler une langue à gens qui n'en ont pas le dictionnaire, et qui par conséquent ne l'entendront point.

Opéra, *s. m.* Est aussi un mot consacré pour distinguer les différens ouvrages d'un même auteur, selon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, et qu'il marque ordinairement lui-même sur les titres par des chiffres. (Voy. *OEuvre.*) Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de symphonie.

Oratoire. De l'italien *oratorio*. Espèce de drame en latin ou en langue vulgaire, divisé par scènes, à l'imitation des pièces de théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés, et qu'on met en musique pour être exécuté dans quelque église durant le carême ou en d'autres temps. Cet usage, assez commun en Italie, n'est point admis en France : la musique françoise est si peu propre au genre dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au théâtre, sans l'y montrer encore à l'église.

Orchestre, *s. m.* On prononce *orquestre*. C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du théâtre; elle étoit faite en demi-cercle et garnie de siéges tout autour : on l'appeloit *orchestre*, parce que c'étoit là que s'exécutoient les danses.

Chez eux l'*orchestre* faisoit une partie du théâtre; à Rome, il en étoit séparé, et rempli de siéges destinés pour les sénateurs, les magistrats, les vestales, et les autres personnes de distinction. A Paris, l'*orchestre* des comédies françoise et italienne, et ce qu'on appelle ailleurs le *parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la musique, et s'entend tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des instrumens, comme l'*orchestre* de l'Opéra, tantôt du lieu où se tiennent tous les musiciens en général, comme l'*orchestre* du Concert spirituel au château des Tuileries, et tantôt de la collection de tous les symphonistes : c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de musique que l'*orchestre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les instrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les musiques nombreuses en symphonistes, telles que celles d'un opéra, c'est un soin qui n'est pas à négliger que la bonne distribution de l'*orchestre*. On doit en grande partie à ce soin l'effet étonnant de la symphonie dans les opéras d'Italie. On porte la première attention sur la fabrique même de l'*orchestre*, c'est-à-dire de l'enceinte qui le contient; on lui donne les proportions convenables pour que les symphonistes y soient le plus rassemblés et le mieux distribués qu'il est possible : on a soin d'en faire la caisse d'un bois léger et résonnant comme le sapin, de l'établir sur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les spectateurs par un râteau placé dans le parterre à un pied ou deux de distance; de sorte que le corps même de l'*orchestre* portant, pour ainsi dire, en l'air, et ne touchant presque à rien, vibre et résonne sans obstacle, et forme comme un grand instrument qui répond à tous les autres et en augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin : 1° que le nombre de chaque espèce d'instrumens se proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble; que, par exemple, les basses n'étouffent pas les dessus et n'en soient pas étouffées; que les hautbois ne dominent pas sur les violons, ni les seconds sur les premiers; 2° que les instrumens de chaque espèce, excepté les basses, soient rassemblés entre eux, pour qu'ils s'accordent mieux et marchent ensemble avec plus d'exactitude; 3° que les basses soient dispersées autour des deux clavecins et par tout l'*orchestre*, parce que c'est la basse qui doit régler et soutenir toutes les autres parties, et que tous les musiciens doivent l'entendre également; 4° que tous les symphonistes aient l'œil sur le maître à son clavecin, et le maître sur chacun d'eux; que de même chaque violon soit vu de son premier et le voie : c'est pourquoi cet instrument, étant et devant être le plus nombreux, doit être distribué sur deux lignes qui se regardent; savoir, les premiers assis en face du théâtre, le dos tourné vers les spectateurs, les seconds vis-à-vis d'eux, le dos tourné vers le théâtre, etc.

Le premier *orchestre* de l'Europe pour le nombre et l'intelligence des symphonistes est celui de Naples; mais celui qui est le mieux distribué et forme l'ensemble le plus parfait est l'*orchestre* de l'Opéra du roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse. (Ceci s'écrivoit en 1754.) Voyez (pl. XVII, fig. 1) la représentation de cet *orchestre*, où, sans s'attacher aux mesures qu'on n'a pas prises sur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la distribution totale qu'on ne pourroit faire sur une longue description.

On a remarqué que de tous les *orchestres* de l'Europe, celui de

l'Opéra de Paris, quoique un des plus nombreux, étoit celui qui faisoit le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre : premièrement, la mauvaise construction de l'*orchestre*, enfoncé dans la terre, et clos d'une enceinte de bois lourd, massif et chargé de fer, étouffe toute résonnance; 2° le mauvais choix des symphonistes, dont le plus grand nombre, reçu par faveur, sait à peine la musique, et n'a nulle intelligence de l'ensemble; 3° leur assommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord; 4° le génie françois, qui est en général de négliger et dédaigner tout ce qui devient devoir journalier; 5° les mauvais instrumens des symphonistes, lesquels, restant sur le lieu, sont toujours des instrumens de rebut, destinés à mugir durant les représentations, et à pourrir dans les intervalles; 6° le mauvais emplacement du maître, qui, sur le devant du théâtre, et tout occupé des acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son *orchestre*, et l'a derrière lui, au lieu de l'avoir sous ses yeux; 7° le bruit insupportable de son bâton qui couvre et amortit tout l'effet de la symphonie; 8° la mauvaise harmonie de leurs compositions, qui, n'étant jamais pure et choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd et confus; 9° pas assez de contre-basses et trop de violoncelles, dont les sons, traînés à leur manière, étouffent la mélodie et assomment le spectateur; 10° enfin le défaut de mesure, et le caractère indéterminé de la musique françoise, où c'est toujours l'acteur qui règle l'*orchestre*, au lieu que l'*orchestre* doit régler l'acteur, et où les dessus mènent la basse, au lieu que la basse doit mener les dessus.

Oreille, *s. f.* Ce mot s'emploie figurément en termes de musique. Avoir de l'*oreille*, c'est avoir l'ouïe sensible, fine et juste, en sorte que, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, on soit choqué du moindre défaut, et qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'art quand on les entend. On a l'*oreille* fausse lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les intonations fausses des intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la mesure, qu'on la bat inégale ou à contre-temps. Ainsi le mot *oreille* se prend toujours pour la finesse de la sensation ou pour le jugement du sens : dans cette acception, le mot *oreille* ne se prend jamais qu'au singulier et avec l'article partitif : *Avoir de l'oreille; Il a peu d'oreille.*

Organique, *adj. pris subst. au féminin.* C'étoit, chez les Grecs, cette partie de la musique qui s'exécutoit sur les instrumens, et cette partie avoit ses caractères, ses notes particulières, comme on le voit dans les tables de Bacchius et d'Alipius. (Voy. *Musique*, *Notes*.)

Organiser le chant, *v. a.* C'étoit, dans les commencemens de l'invention du contre-point, insérer quelques tierces dans une suite de plain-chant à l'unisson, de sorte, par exemple, qu'une partie du chœur chantant ces quatre notes *ut ré si ut*, l'autre partie chantoit en même temps ces quatre-ci *ut ré ré ut.* Il paroît par les exemples cités par l'abbé Le Beuf et par d'autres, que l'*organisation* ne se pratiquoit

guère que sur la note sensible à l'approche de la finale; d'où il suit qu'on n'*organisoit* presque jamais que par une tierce mineure. Pour un accord si facile et si peu varié, les chantres qui *organisoient* ne laissoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*organum triplum* ou *quadruplum*, qui s'appeloit aussi *triplum* ou *quadruplum* tout simplement, ce n'étoit autre chose que le même chant des parties *organisantes* entonné par des hautes-contre à l'octave des basses, et par des dessus à l'octave des tailles.

Orthien, *adj.* Le nome *orthien* dans la musique grecque étoit un nome dactylique, inventé, selon les uns, par l'ancien Olympus le Phrygien, et, selon d'autres, par le Mysien. C'est sur ce nome *orthien*, disent Hérodote et Aulu-Gelle, que chantoit Arion quand il se précipita dans la mer.

Ouverture, *s. f.* Pièce de symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, et qui sert de début aux opéras et autres drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *ouvertures* des opéras françois sont presque toutes calquées sur celles de Lulli. Elles sont composées d'un morceau traînant appelé grave, qu'on joue ordinairement deux fois, et d'une reprise sautillante appelée gaie, laquelle est communément fuguée : plusieurs de ces reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un temps où les *ouvertures* françoises servoient de modèle dans toute l'Europe. Il n'y a pas soixante ans qu'on faisoit venir en Italie des *ouvertures* de France pour mettre à la tête des opéras : j'ai vu même plusieurs anciens opéras italiens notés avec une *ouverture* de Lulli à la tête. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a si fort changé; mais le fait ne laisse pas d'être très-certain.

La musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles *ouvertures*, faites pour des symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs instrumens, ont bientôt été laissées aux François, et l'on s'est d'abord contenté d'en garder à peu près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, et ils distribuent aujourd'hui leurs *ouvertures* d'une autre manière : ils débutent par un morceau saillant et vif, à deux ou à quatre temps; puis ils donnent un *andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les grâces du beau chant, et ils finissent par un brillant *allegro*, ordinairement à trois temps.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est que, dans un spectacle nombreux où les spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence et fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos *ouvertures* n'est entendu ni écouté de personnes, et que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'accord des instrumens qui le précède, et avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un chant agréable et flatteur qui le dispose à

l'attendrissement qu'on tâchera bientôt de lui inspirer; et de déterminer enfin l'*ouverture* par un morceau d'un autre caractère, qui, tranchant avec le commencement du drame, marque, en finissant, avec bruit, le silence que l'acteur arrivé sur la scène exige du spectateur.

Notre vieille routine d'*ouvertures* a fait naître en France une plaisante idée. Plusieurs se sont imaginé qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *ouvertures* de Lulli et un opéra quelconque, qu'on ne sauroit la changer sans rompre l'accord du tout; de sorte que d'un début de symphonie qui seroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *ouverture* italienne, ils diront avec mépris que c'est une sonate et non pas une *ouverture* : comme si toute *ouverture* n'étoit pas une sonate!

Je sais bien qu'il seroit à désirer qu'il y eût un rapport propre et sensible entre le caractère d'une *ouverture* et celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais, au lieu de dire que toutes les *ouvertures* doivent être jetées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés et plus fins entre l'ordonnance d'une *ouverture* et celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques musiciens se sont imaginé bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'*ouverture* tous les caractères exprimés dans la pièce, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, et que ce qui est à venir fût déjà passé. Ce n'est pas cela; l'*ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *ouverture*, voilà le plan sur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. Voy. *Livre*.

OXYPYCNI, *adj. plur.* C'est le nom que donnoient les anciens dans le genre épais au troisième son en montant de chaque tétracorde. Ainsi les sons *oxypycni* étoient cinq en nombre. (Voy. *Apycni*, *Épais*, *Système*. *Tétracorde*.)

P

P. par abréviation signifie *piano*, c'est-à-dire *doux*. (Voy. *Doux*.)

Le double *pp* signifie *pianissimo*, c'est-à-dire *très-doux*.

PANTOMIME, *s. f.* Air sur lequel deux ou plusieurs danseurs exécutent en danse une action qui porte aussi le nom de *pantomime*. Les airs de *pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient souvent dans le cours de la pièce, et qui doit être simple, par la raison dite au mot *contredanse* : mais ce couplet est entremêlé d'autres plus saillans, qui parlent, pour ainsi dire, et font image dans les situations où le danseur doit mettre une expression déterminée.

PAPIER RÉGLÉ. On appelle ainsi le papier préparé avec les portées toutes tracées pour y noter la musique. (Voy. *Portée*.)

Il y a du *papier réglé* de deux espèces : savoir, celui dont le format

est plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France; et celui dont le format est plus large que long; ce dernier est le seul dont on se serve en Italie. Cependant, par une bizarrerie dont j'ignore la cause, les papetiers de Paris appellent *papier réglé à la françoise* celui dont on se sert en Italie, et *papier réglé à l'italienne* celui qu'on préfère en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, soit parce qu'un livre de cette forme se tient mieux ouvert sur un pupitre, soit parce que, les portées étant plus longues, on en change moins fréquemment : or, c'est dans ces changemens que les musiciens sont sujets à prendre une portée pour l'autre, surtout dans les partitions. (Voy. *Partition.*)

Le *papier réglé* en usage en Italie est toujours de dix portées, ni plus ni moins; et cela fait juste deux lignes ou accolades dans les partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq parties; savoir, deux dessus de violon, la *viola*, la partie chantante, et la basse Cette division étant toujours la même, et chacun trouvant dans toutes les partitions sa partie semblablement placée, passe toujours d'une accolade à l'autre sans embarras et sans risque de se méprendre. Mais dans les partitions françoises, où le nombre des portées n'est fixe et déterminé ni dans les pages ni dans les accolades, il faut toujours hésiter à la fin de chaque portée pour trouver dans l'accolade qui suit la portée correspondante à celle où l'on est; ce qui rend le musicien moins sûr, et l'exécution plus sujette à manquer.

Paradiazeuxis ou Disjonction prochaine, *s. f.* C'étoit, dans la musique grecque, au rapport du vieux Bacchius, l'intervalle d'un ton seulement entre les cordes de deux tétracordes; et telle est l'espèce de disjonction qui règne entre le tétracorde synnéménon et le tétracorde diézeugménon. (Voy. ces mots.)

Paramèse, *s. f.* C'étoit, dans la musique grecque, le nom de la première corde du tétracorde diézeugménon. Il faut se souvenir que le troisième tétracorde pouvoit être conjoint avec le second; alors sa première corde étoit la mèse ou la quatrième corde du second, c'est-à-dire que cette mèse étoit commune aux deux.

Mais quand ce troisième tétracorde étoit disjoint, il commençoit par la corde appelée *paramèse*, laquelle, au lieu de se confondre avec la mèse, se trouvoit alors un ton plus haut, et ce ton faisoit la disjonction ou distance entre la quatrième corde ou la plus aiguë du tétracorde méson, et la première ou la plus grave du tétracorde diézeugménon. (Voy. *Système*, *Tétracorde.*)

Paramèse signifie proche de la mèse, parce qu'en effet la *paramèse* n'en étoit qu'à un ton de distance, quoiqu'il y eût quelquefois une corde entre deux. (Voy. *Trite.*)

Paranète, *s. f.* C'est, dans la musique ancienne, le nom donné par plusieurs auteurs à la troisième corde de chacun des trois tétracordes synnéménon, diézeugménon et hyperboléon; corde que quelques-uns ne distinguoient que par le nom du genre où ces tétracordes étoient employés : ainsi la troisième corde du tétracorde hyperboléon, la-

quelle est appelée hyperboléon diatonos par Aristoxène et Alipius, et appelée *paranète* hyperboléon par Euclide, etc.

PARAPHONIE, *subst. fém.* C'est, dans la musique ancienne, cette espèce de consonnance qui ne résulte pas des mêmes sons, comme l'unisson, qu'on appelle *homophonie*, ni de la réplique des mêmes sons, comme l'octave, qu'on appelle *antiphonie*, mais des sons réellement différens, comme la quinte et la quarte, seules *paraphonies* admises dans cette musique; car, pour la sixte et la tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *paraphonies*, ne les admettant pas même pour consonnances.

PARFAIT, *adj.* Ce mot, dans la musique, a plusieurs sens : joint au mot *accord*, il signifie un accord qui comprend toutes les consonnances sans aucune dissonance; joint au mot *cadence*, il exprime celle qui porte la note sensible, et de la dominante tombe sur la finale; joint au mot *consonnance*, il exprime un intervalle juste et déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainsi l'octave, la quinte et la quarte, sont des consonnances parfaites, et ce sont les seules; joint au mot *mode*, il s'applique à la mesure par une acception qui n'est plus connue, et qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens auteurs.

Ils divisoient le temps ou le mode, par rapport à la mesure, en *parfait* ou *imparfait;* et prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appeloient temps ou mode parfait celui dont la mesure étoit à trois temps; et ils le marquoient par un O ou cercle, quelquefois seul, et quelquefois barré, Φ. Le temps ou mode *imparfait* formoit une mesure à deux temps, et se marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt seul et tantôt barré. (Voy. *Mesure*, *Mode*, *Prolation*, *Temps.*)

PARHYPATE, *s. f.* Nom de la corde qui suit immédiatement l'hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *parhypates* dans le diagramme des Grecs, savoir : la *parhypate hypaton* et la *parhypate méson.* Ce mot *parhypate* signifie *sous-principale*, ou *proche la principale.* (Voy. *Hypate.*)

PARODIE, *s. f.* Air de symphonie dont on fait un air chantant en y ajustant des paroles. Dans une musique bien faite le chant est fait sur les paroles, et dans la *parodie* les paroles sont faites sur le chant : tous les couplets d'une chanson, excepté le premier, sont des espèces de *parodies;* et c'est pour l'ordinaire ce que l'on ne sent que trop à la manière dont la prosodie y est estropiée. (Voy. *Chanson.*)

PAROLES, *s. f. plur.* C'est le nom qu'on donne au poëme que le compositeur met en musique, soit que ce poëme soit petit ou grand, soit que ce soit un drame ou une chanson. La mode est de dire d'un nouvel opéra que la musique en est passable ou bonne, mais que les *paroles* en sont détestables : on pourroit dire le contraire des vieux opéras de Lulli.

PARTIE, *s. f.* C'est le nom de chaque voix ou mélodie séparée, dont la réunion forme le concert. Pour constituer un accord, il faut que deux sons au moins se fassent entendre à la fois, ce qu'une seule voix ne sauroit faire. Pour former en chantant une harmonie ou une suite

d'accords, il faut donc plusieurs voix : le champ qui appartient à chacune de ces voix s'appelle *partie*, et la collection de toutes les parties d'un même ouvrage écrites l'une au-dessous de l'autre s'appelle partition. (Voy. ***Partition.***)

Comme un accord complet est composé de quatre sons, il y a aussi dans la musique quatre *parties* principales, dont la plus aiguë s'appelle *dessus*, et se chante par des voix de femmes, d'enfans, ou de *musici;* les trois autres sont : la *haute-contre*, la *taille* et la *basse*. qui toutes appartiennent à des voix d'hommes. On peut voir (pl. XVI. fig. 1) l'étendue de voix de chacune de ces *parties* et la clef qui lui appartient. Les notes blanches montrent les sons pleins où chaque partie peut arriver tant en haut qu'en bas; et les croches qui suivent montrent les sons où la voix commenceroit à se forcer, et qu'elle ne doit former qu'en passant. Les voix italiennes excèdent presque toujours cette étendue dans le haut, surtout les dessus; mais la voix devient alors une espèce de *fausset*, et, avec quelque art que ce défaut se déguise, c'en est certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *parties* se subdivise quand on compose à plus de quatre *parties* (Voy. *Dessus*, *Taille*, *Basse.*)

Dans la première invention du contre-point, il n'eut d'abord que deux *parties*, dont l'une s'appeloit *ténor* et l'autre *discant;* ensuite on en ajouta une troisième qui prit le nom de *triplum;* et enfin une quatrième qu'on appela quelquefois *quadruplum*, et plus communément *mottetus*. Ces *parties* se confondoient et enjamboient très-fréquemment les unes sur les autres : ce n'est que peu à peu qu'en s'étendant à l'aigu et au grave elles ont pris avec des diapasons plus séparés et plus fixes les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *parties* instrumentales. Il y a même des instrumens, comme l'orgue, le clavecin, la viole, qui peuvent faire plusieurs *parties* à la fois. On divise aussi la musique instrumentale en quatre *parties*, qui répondent à celles de la musique vocale, et qui s'appellent *dessus*, *quinte*, *taille* et *basse;* mais ordinairement le dessus se sépare en deux, et la quinte s'unit avec la taille sous le nom commun de *viole*. On trouvera aussi (pl. XVI, fig. 2) les clefs et l'étendue des quatre *parties* instrumentales : mais il faut remarquer que la plupart des instrumens n'ont pas dans le haut des bornes précises, et qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des auditeurs; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer : ce terme est à la note que j'ai marquée, mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *parties* qui ne doivent être chantées que par une seule voix, ou jouées que par un seul instrument; et celles-là s'appellent *parties récitantes*. D'autres parties s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'unisson, et on les appelle *parties concertantes* ou *parties de chœur.*

On appelle encore *partie* le papier de musique sur lequel est écrite la *partie* séparée de chaque musicien. Quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier; mais quand ils ont chacun le leur

comme cela se pratique ordinairement dans les grandes musiques, alors, quoique en ce sens chaque concertant ait sa *partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y ait autant de *parties* que de concertans, attendu que la même *partie* est souvent doublée, triplée et multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

Partition, *s. f.* Collection de toutes les parties d'une pièce de musique, où l'on voit, par la réunion des portées correspondantes, l'harmonie qu'elles forment entre elles. On écrit pour cela toutes les parties portée à portée, l'une au-dessous de l'autre, avec la clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, et plaçant la basse au-dessous du tout; on les arrange, comme j'ai dit au mot *Copiste*, de manière que chaque mesure d'une portée soit placée perpendiculairement au-dessus et au-dessous de la mesure correspondante des autres parties, et enfermée dans les mêmes barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puisse voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme dans cette disposition une seule ligne de musique comprend autant de portées qu'il y a de parties, on embrasse toutes ces portées par un trait de plume qu'on appelle *accolade*, et qui se tire à la marge au commencement de cette ligne ainsi composée; puis on recommence, pour une nouvelle ligne, à tracer une nouvelle accolade qu'on remplit de la suite des mêmes portées écrites dans le même ordre.

Ainsi, quand on veut suivre une partie, après avoir parcouru la portée jusqu'au bout, on ne passe pas à celle qui est immédiatement au-dessous; mais on regarde quel rang la portée que l'on quitte occupe dans son accolade; on va chercher dans l'accolade qui suit la portée correspondante, et l'on y trouve la suite de la même partie.

L'usage des *partitions* est indispensable pour composer. Il faut aussi que celui qui conduit un concert ait la *partition* sous les yeux pour voir si chacun suit sa partie, et remettre ceux qui peuvent manquer : elle est même utile à l'accompagnateur pour bien suivre l'harmonie; mais, quant aux autres musiciens, on donne ordinairement à chacun sa partie séparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une partie séparée d'autres parties en *partition* partielle, pour la commodité des exécutans : 1° dans les parties vocales on note ordinairement la basse continue en *partition* avec chaque partie récitante, soit pour éviter au chanteur la peine de compter ses pauses en suivant la basse, soit pour qu'il se puisse accompagner lui-même en répétant ou récitant sa partie; 2° les deux parties d'un duo chantant se notent en *partition* dans chaque partie séparée, afin que chaque chanteur, ayant sous les yeux tout le dialogue, en saisisse mieux l'esprit et s'accorde plus aisément avec sa contre-partie; 3° dans les parties instrumentales, on a soin, pour les récitatifs obligés, de noter toujours la partie chantante en *partition* avec celle de l'instrument, afin que, dans ces alternatives de chant non mesuré et de symphonie mesurée, le symphoniste prenne juste le temps des ritournelles sans enjamber et sans retarder.

Partition est encore, chez les facteurs d'orgue et de clavecin, une règle pour accorder l'instrument en commençant par une corde ou un tuyau de chaque touche dans l'étendue d'une octave ou un peu plus, prise vers le milieu du clavier, et sur cette octave ou *partition* l'on accorde après tout le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *partition*.

Sur un son donné par un instrument dont je parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'unisson ou à l'octave le C *sol ut* qui appartient à la clef de ce nom, et qui se trouve au milieu du clavier ou à peu près; on accorde ensuite le *sol*, quinte aiguë de cet *ut ;* puis le *ré*, quinte aiguë de ce *sol ;* après quoi l'on redescend à l'octave de ce *ré*, à côté du premier *ut ;* on remonte à la quinte *la*. puis encore à la quinte *mi*, on redescend à l'octave de ce *mi*, et l'on continue de même, montant de quinte en quinte et redescendant à l'octave lorsqu'on avance trop à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol* dièse, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, et l'on accorde son octave aiguë, puis la quinte grave de cette octave *fa;* l'octave aiguë de ce *fa ;* ensuite le *si* bémol, quinte de cette octave; enfin le *mi* bémol. quinte grave de ce *si* bémol; l'octave aiguë duquel *mi* bémol doit faire quinte juste ou à peu près avec le *la* bémol ou *sol* dièse précédemment accordé : quand cela arrive, la *partition* est juste; autrement elle est fausse, et cela vient de n'avoir pas bien suivi les règles expliquées au mot *Tempérament*. Voyez (pl. XVI, fig. 3) la succession d'accords qui forme la *partition*.

La *partition* bien faite, l'accord du reste est très-facile, puisqu'il n'est plus question que d'unissons et d'octaves pour achever d'accorder tout le clavier.

Passacaille, *s. f.* Espèce de chaconne dont le chant est plus tendre et le mouvement plus lent que dans les chaconnes ordinaires. (Voy. *Chaconne.*) Les *passacailles* d'Armide et d'Issé sont célèbres dans l'opéra françois.

Passage, *s. m.* Ornement dont on charge un trait de chant, pour l'ordinaire assez court, lequel est composé de plusieurs notes ou diminutions qui se chantent ou se jouent très-légèrement : c'est ce que les Italiens appellent aussi *passo*. Mais tout chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *passi*, au lieu que la plupart des chanteurs françois ne s'écartent jamais de la note et ne font de *passages* que ceux qui sont écrits.

Passe-pied, *s. m.* Air d'une danse de même nom, fort commune, dont la mesure est triple, se marque $\frac{3}{8}$, et se bat en un temps : le mouvement est plus vif que celui du menuet, le caractère de l'air à peu près semblable; excepté que le *passe-pied* admet la syncope, et que le menuet ne l'admet pas : les mesures de chaque reprise y doivent entrer de même en nombre pairement pair : mais l'air du *passe-pied*, au lieu de commencer sur le *frappé* de la mesure, doit dans chaque reprise commencer sur la croche qui le précède.

Pastorale, *s. f.* Opéra champêtre dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être assortie à la simplicité de goût et de mœurs qu'on leur suppose.

Une *pastorale* est aussi une espèce de musique faite sur des paroles relatives à l'état *pastoral*, ou un chant qui imite celui des bergers qui en a la douceur, la tendresse et le naturel : l'air d'une danse composée dans le même caractère s'appelle aussi *pastorale*.

PASTORELLE, *s. f.* Air italien dans le genre pastoral. Les airs françois appelés *pastorales* sont ordinairement à deux temps et dans le caractère de musette. Les *pastorelles* italiennes ont plus d'accent, plus de grâce, autant de douceur et moins de fadeur : leur mesure est toujours le six-huit.

PATHÉTIQUE, *adj.* Genre de musique dramatique et théâtrale, qui tend à peindre et à émouvoir les grandes passions, et plus particulièrement la douleur et la tristesse. Toute l'expression de la musique françoise, dans le genre *pathétique*, consiste dans les sons traînés, renforcés, glapissans, et dans une telle lenteur de mouvement que tout sentiment de la mesure y soit effacé. De là vient que les François croient que tout ce qui est lent est *pathétique*, et que tout ce qui est *pathétique* doit être lent : ils ont même des airs qui deviennent gais et badins, ou tendres et *pathétiques*, selon qu'on les chante vite ou lentement; tel est un air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractère, sur ces paroles : *Il y a trente ans que mon cotillon traîne;* et le second sur celles-ci : *Quoi! vous partez sans que rien vous arrête!* etc. C'est l'avantage de la mélodie françoise; elle sert à tout ce qu'on veut : *Fiet avis, et, quum volet, arbor.*

Mais la musique italienne n'a pas le même avantage; chaque chant, chaque mélodie a son caractère tellement propre qu'il est impossible de l'en dépouiller; son *pathétique* d'accent et de mélodie se fait sentir en toute sorte de mesure, et même dans les mouvemens les plus vifs. Les airs françois changent de caractère selon qu'on presse ou qu'on ralentit le mouvement : chaque air italien a son mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer sans anéantir la mélodie : l'air ainsi défiguré ne change pas son caractère, il le perd; ce n'est plus du chant, ce n'est rien.

Si le caractère du *pathétique* n'est pas dans le mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le genre, ni dans le mode, ni dans l'harmonie, puisqu'il y a des morceaux également *pathétiques* dans les trois genres, dans les deux modes, et dans toutes les harmonies imaginables. Le vrai *pathétique* est dans l'accent passionné, qui ne se détermine point par les règles, mais que le génie trouve et que le cœur sent, sans que l'art puisse en aucune manière en donner la loi.

PATTE A RÉGLER, *s. f.* On appelle ainsi un petit instrument de cuivre, composé de cinq petites rainures également espacées, attachées à un manche commun, par lesquelles on trace à la fois sur le papier, et le long d'une règle, cinq lignes parallèles qui forment une portée (Voy. *Portée.*)

PAVANE, *s. f.* Air d'une danse ancienne de même nom, laquelle depuis longtemps n'est plus en usage. Ce nom de *pavane* lui fut donné parce que les figurans faisoient, en se regardant, une espèce de rou-

à la manière des paons; l'homme se servoit, pour cette roue, de sa cape et de son épée qu'il gardoit dans cette danse, et c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner*.

Pause, *s. f.* Intervalle de temps qui, dans l'exécution, doit se passer en silence par la partie où la *pause* est marquée. (Voy. *Tacet*, *Silence.*)

Le nom de *pause* peut s'appliquer à des silences de différentes durées; mais communément il s'entend d'une mesure pleine. Cette *pause* se marque par un demi-bâton qui, partant d'une des lignes intérieures de la portée, descend jusqu'à la moitié de l'espace compris entre cette ligne et la ligne qui est immédiatement au-dessous. Quand on a plusieurs *pauses* à marquer, alors on doit se servir des figures dont j'ai parlé au mot *bâton*, et qu'on trouve marquées (pl. VII, fig. 2).

A l'égard de la *demi-pause*, qui vaut une blanche, ou la moitié d'une mesure à quatre temps, elle se marque comme la *pause* entière, avec cette différence que la *pause* tient à une ligne par le haut, et que la *demi-pause* y tient par le bas. Voyez, dans la même figure 2, la distinction de l'une et de l'autre.

Il faut remarquer que la *pause* vaut toujours une mesure juste, dans quelque espèce de mesure qu'on soit, au lieu que la *demi-pause* a une valeur fixe et invariable; de sorte que, dans toute mesure qui vaut plus ou moins d'une ronde ou de deux blanches, on ne doit point se servir de la *demi-pause* pour marquer une demi-mesure, mais des autres silences qui en expriment la juste valeur.

Quant à cette autre espèce de *pauses* connues dans nos anciennes musiques sous le nom de *pauses initiales*, parce qu'elles se plaçoient après la clef, et qui servoient, non à exprimer des silences, mais à déterminer le mode, ce nom de *pauses* ne leur fut donné qu'abusivement: c'est pourquoi je renvoie sur cet article aux mots *Bâton* et *Mode*.

Pauser, *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *pauser* que sur les syllabes longues, et l'on ne *pause* jamais sur les *e* muets.

Péan, *s. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des dieux, et surtout d'Apollon.

Pentacorde, *s. m.* C'étoit, chez les Grecs, tantôt un instrument à cinq cordes, et tantôt un ordre ou système formé de cinq sons; c'est en ce dernier sens que la quinte ou diapenté s'appeloit quelquefois *pentacorde*.

Pentatonon, *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, le nom d'un intervalle que nous appelons aujourd'hui sixte superflue. (Voy. *Sixte.*) Il est composé de quatre tons, d'un semi-ton majeur, et d'un semi-ton mineur: d'où lui vient le nom de *pentatonon*, qui signifie *cinq tons*.

Perfidie, *s. f.* Terme emprunté de la musique italienne, et qui signifie une certaine affectation de faire toujours la même chose, de poursuivre toujours le même dessin, de conserver le même mouvement, le même caractère de chant, les mêmes passages, les mêmes figures de notes (voy. *Dessin*, *Chant*, *Mouvement*); telles sont les

basses contraintes, comme celles des anciennes chaconnes, et une infinité de manières d'accompagnement contraint ou *perfidié*, *perfidiato*, qui dépendent du caprice des compositeurs.

Ce terme n'est point usité en France, et je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans le Dictionnaire de Brossard.

Périélèse, *s. f.* Terme de plain-chant. C'est l'interposition d'une ou plusieurs notes dans l'intonation de certaines pièces de chant, pour en assurer la finale, et avertir le chœur que c'est à lui de reprendre et poursuivre ce qui suit.

La *périélèse* s'appelle autrement *cadence* ou *petite neume*, et se fait de trois manières, savoir : 1° par *circonvolution*, 2° par *intercidence* ou *diaptose*, 3° ou par simple *duplication*. (Voy. ces mots.)

Périphérèse, *s. f.* Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes tant ascendantes que descendantes, et qui reviennent, pour ainsi dire, sur elles-mêmes. La *périphérèse* étoit formée de l'*anacamptos* et de l'*euthia*.

Petteïa, *s. f.* Mot grec qui n'a point de correspondant dans notre langue, et qui est le nom de la dernière des trois parties dans lesquelles on subdivise la mélopée. (Voy. *Mélopée*.)

La *petteïa* est, selon Aristide Quintilien, l'art de discerner les sons dont on doit faire ou ne pas faire usage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer, et ceux par où l'on doit finir.

C'est la *petteïa* qui constitue les modes de la musique; elle détermine le compositeur dans le choix du genre de mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'âme, selon les personnes et selon les occasions; en un mot la *petteïa*, partie de l'hermosménon qui regarde la mélodie, est à cet égard ce que les mœurs sont en poésie.

On ne voit pas ce qui a porté les anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία, leur jeu d'échecs, la *petteïa*, dans la musique, étant une règle pour combiner et arranger les sons, comme le jeu d'échecs en est une autre pour arranger les pièces appelées πεττοί, *calculi*.

Philélie, *s. f.* C'étoit chez les Grecs une sorte d'hymne ou de chanson en l'honneur d'Apollon. (Voy *Chanson*.)

Phonique, *s. f.* Art de traiter et combiner les sons sur les principes de l'acoustique. (Voy. *Acoustique*.)

Phrase, *s. f.* Suite de chant ou d'harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, et qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux espèces de *phrases* musicales. En mélodie, la *phrase* est constituée par le chant, c'est-à-dire par une suite de sons tellement disposés, soit par rapport au ton, soit par rapport au mouvement, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se résoudre sur une corde essentielle du mode où l'on est.

Dans l'harmonie, la *phrase* est une suite régulière d'accords tous liés entre eux par des dissonances exprimées ou sous-entendues, la·

quelle se résout sur une cadence absolue, et selon l'espèce de cette cadence, selon que le sens en est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des *phrases* musicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la musique : un compositeur qui ponctue et phrase bien est un homme d'esprit; un chanteur qui sent, marque bien ses *phrases* et leur accent, est un homme de goût; mais celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les tons, les temps, les intervalles, sans entrer dans le sens des *phrases*, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un croque-sol.

PHRYGIEN, *adj*. Le mode *phrygien* est un des quatre principaux et plus anciens modes de la musique des Grecs. Le caractère en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible : aussi étoit-ce, selon Athénée, sur le ton ou mode *phrygien* que l'on sonnoit les trompettes et autres instrumens militaires.

Ce mode, inventé, dit-on, par Marsyas, Phrygien, occupe le milieu entre le lydien et le dorien, et sa finale est à un ton de distance de celles de l'un et de l'autre.

PIÈCE, *s. f.* Ouvrage de musique d'une certaine étendue, quelquefois d'un seul morceau, et quelquefois de plusieurs, formant un ensemble et un tout fait pour être exécuté de suite : ainsi une ouverture est une *pièce*, quoique composée de trois morceaux, et un opéra même est une *pièce*, quoique divisé par actes. Mais, outre cette acception générique, le mot *pièce* en a une plus particulière dans la musique instrumentale, et seulement pour certains instrumens, tels que la viole et le clavecin; par exemple, on ne dit point une *pièce de violon*, l'on dit une *sonate;* et l'on ne dit guère une *sonate de clavecin*, l'on dit une *pièce*.

PIED, *s. m.* Mesure de temps ou de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne musique cette différence des temps aux *pieds*, que les temps étoient comme les points ou élémens indivisibles, et les *pieds* les premiers composés de ces élémens; les *pieds*, leur tour, étoient les élémens du mètre ou du rhythme.

Il y avoit des *pieds* simples, qui pouvoient seulement se diviser en temps; et de composés, qui pouvoient se diviser en d'autres pieds, comme le choriambe, qui pouvoit se résoudre en un trochée et un ïambe; l'ionique en un pyrrhique et un spondée, etc.

Il y avoit des *pieds* rhythmiques, dont les quantités relatives et déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialtères, sesquitierces, etc.; et de non rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots françois, qui, pour quelques syllabes brèves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, brèves ou longues seulement dans les règles des grammairiens, ne sont senties comme telles ni par l'oreille des poëtes, ni dans la pratique du peuple.

PINCÉ, *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains instrumens, et sur

tout au clavecin : il se fait en battant alternativement le son de la note écrite avec le son de la note inférieure, et observant de commencer et finir par la note qui porte le *pincé*.

Il y a cette différence du *pincé* au tremblement ou trille, que celui-ci se bat avec la note supérieure, et le *pincé* avec la note inférieure; ainsi le trille sur *ut* se bat sur l'*ut* et sur le *ré*, et le *pincé* sur le même *ut* se bat sur l'*ut* et sur le *si*. Le *pincé* est marqué, dans les pièces de Couperin, avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on marque le trille dans la musique ordinaire. Voyez les signes de l'un et de l'autre à la tête des pièces de cet auteur.

Pincer, *v. a.* C'est employer les doigts au lieu de l'archet pour faire sonner les cordes d'un instrument. Il y a des instrumens à cordes qui n'ont point d'archet, et dont on ne joue qu'en les *pinçant;* tels sont le sistre, le luth, la guitare : mais on pince aussi quelquefois ceux où l'on se sert ordinairement de l'archet, comme le violon et le violoncelle; et cette manière de jouer, presque inconnue dans la musique françoise, se marque dans l'italienne par le mot *pizzicato*.

Piqué, *adj. pris adverbialement.* Manière de jouer en pointant les notes et marquant fortement le pointé.

Notes *piquées* sont des suites de notes montant ou descendant diatoniquement, ou rebattues sur le même degré, sur chacune desquelles on met un point, quelquefois un peu allongé, pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'archet secs et détachés, sans retirer ou repousser l'archet, mais en le faisant passer en frappant et sautant sur la corde autant de fois qu'il y a de notes, dans le même sens qu'on a commencé.

Pizzicato. Ce mot écrit dans les musiques italiennes avertit qu'il faut *pincer*. (Voy. *Pincer*.)

Plagal, *adj.* Ton ou mode *plagal*. Quand l'octave se trouve divisée arithmétiquement, suivant le langage ordinaire, c'est-à-dire quand la quarte est au grave et la quinte à l'aigu, on dit que le ton est *plagal*, pour le distinguer de l'authentique, où la quinte est au grave et la quarte à l'aigu.

Supposons l'octave *A a* divisée en deux parties par la dominante *E:* si vous modulez entre les deux *la*, dans l'espace d'une octave, et que vous fassiez votre finale sur l'un de ces *la*, votre mode est *authentique;* mais si, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre finale sur la dominante *mi*, qui est intermédiaire, ou que, modulant de la dominante à son octave, vous fassiez la finale sur la tonique intermédiaire, dans ces deux cas le mode est *plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les tons sont réellement authentiques, et que la distinction n'est que dans le diapason du chant et dans le choix de la note sur laquelle on s'arrête, qui est toujours la tonique dans l'authentique, et le plus souvent la dominante dans le *plagal*.

L'étendue des voix et la division des parties a fait disparoître ces distinctions dans la musique, et on ne les connoît plus que dans le plain-chant. On y compte quatre tons *plagaux* ou collatéraux; savoir

le second, le quatrième, le sixième, et le huitième, tous ceux dont le nombre est pair. (Voy. *Tons de l'Église.*)

PLAIN-CHANT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne dans l'Église romaine au chant ecclésiastique. Ce chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne musique grecque, laquelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premières beautés : il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, et pour l'usage auquel il est destiné, à ces musiques efféminées et théâtrales, ou maussades et plates, qu'on y substitue en quelques églises, sans gravité, sans goût, sans convenance, et sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

Le temps où les chrétiens commencèrent d'avoir des églises et d'y chanter des psaumes et d'autres hymnes fut celui où la musique avoit déjà perdu presque toute son ancienne énergie par un progrès dont j'ai exposé ailleurs les causes. Les chrétiens, s'étant saisis de la musique dans l'état où ils la trouvèrent, lui ôtèrent encore la plus grande force qui lui étoit restée; savoir, celle du rhythme et du mètre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transportèrent à la prose des livres sacrés, ou à je ne sais quelle barbare poésie, pire pour la musique que la prose même. Alors l'une des deux parties constitutives s'évanouit; et le chant, se traînant uniformément et sans aucune espèce de mesure de notes en notes presque égales, perdit avec sa marche rhythmique et cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques hymnes, dans lesquelles, avec la prosodie et la quantité des pieds conservés, on sentît encore un peu la cadence du vers; mais ce ne fut plus là le caractère général du *plain-chant*, dégénéré le plus souvent en une psalmodie toujours monotone, et quelquefois ridicule, sur une langue telle que la latine, beaucoup moins harmonieuse et accentuée que la langue grecque.

Malgré ces pertes si grandes, si essentielles, le *plain-chant*, conservé d'ailleurs par les prêtres dans son caractère primitif, ainsi que tout ce qui est extérieur et cérémonie dans leur Église, offre encore aux connoisseurs de précieux fragmens de l'ancienne mélodie et de ses divers modes, autant qu'elle peut se faire sentir sans mesure et sans rhythme, et dans le seul genre diatonique, qu'on peut dire n'être dans sa pureté que le *plain-chant :* les divers modes y conservent leurs deux distinctions principales; l'une par la différence des fondamentales ou toniques, et l'autre par la différente position des deux semi-tons, selon le degré du système diatonique naturel où se trouve la fondamentale, et selon que le mode authentique ou plagal représente les deux tétracordes conjoints ou disjoints. (Voy. *Système*, *Tétracorde*, *Tons de l'Église.*)

Ces modes, tels qu'ils nous ont été transmis dans les anciens chants ecclésiastiques, y conservent une beauté de caractère et une variété d'affections bien sensibles aux connoisseurs non prevenus et qui ont conservé quelque jugement d'oreille pour les systèmes mélodieux établis sur des principes différens des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y

a rien de plus ridicule et de plus plat que ces *plains-chants* accommodés à la moderne, pretintaillés des ornemens de notre musique, et modulés sur les cordes de nos modes; comme si l'on pouvoit jamais marier notre système harmonique avec celui des modes anciens, qui est établi sur des principes tout différens! On doit savoir gré aux évêques, prévôts et chantres, qui s'opposent à ce barbare mélange, et désirer, pour le progrès et la perfection d'un art qui n'est pas à beaucoup près au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux restes de l'antiquité soient fidèlement transmis à ceux qui auront assez de talent et d'autorité pour en enrichir le système moderne. Loin qu'on doive porter notre musique dans le *plain-chant*, je suis persuadé qu'on gagneroit à transporter le *plain-chant* dans notre musique; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, et surtout être exempt de préjugés.

Le *plain-chant* ne se note que sur quatre lignes, et l'on n'y emploie que deux clefs, savoir la clef d'*ut* et la clef de *fa;* qu'une seule transposition, savoir un bémol; et que deux figures de notes, savoir la longue ou carrée, à laquelle on ajoute quelquefois une queue, et la brève qui est en losange.

Ambroise, archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *plain-chant;* c'est-à-dire qu'il donna le premier une forme et des règles au chant ecclésiastique pour l'approprier mieux à son objet, et le garantir de la barbarie et du dépérissement où tomboit de son temps la musique. Grégoire, pape, le perfectionna, et lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome et dans les autres Églises où se pratique le chant romain. L'Église gallicane n'admit qu'en partie, avec beaucoup de peine et presque par force, le chant grégorien. L'extrait suivant d'un ouvrage du temps même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle sur le *plain-chant*, qui s'est renouvelée de nos jours sur la musique, mais qui n'a pas eu la même issue. Dieu fasse paix au grand Charlemagne!

« Le très-pieux roi Charles étant retourné célébrer la pâque à Rome avec le seigneur apostolique, il s'émut durant les fêtes une querelle entre les chantres romains et les chantres françois. Les François prétendoient chanter mieux et plus agréablement que les Romains; les Romains, se disant les plus savans dans le chant ecclésiastique, qu'ils avoient appris du pape saint Grégoire, accusoient les François de corrompre, écorcher, et défigurer le vrai chant. La dispute ayant été portée devant le seigneur roi, les François, qui se tenoient forts de son appui, insultoient aux chantres romains; les Romains, fiers de leur grand savoir, et comparant la doctrine de saint Grégoire à la rusticité des autres, les traitoient d'ignorans, de rustres, de sots, et de grosses bêtes. Comme cette altercation ne finissoit point, le très-pieux roi Charles dit à ses chantres : « Déclarez-nous quelle est l'eau la plus « pure et la meilleure, celle qu'on prend à la source vive d'une fon« taine, ou celle des rigoles qui n'en découle que de bien loin. » Ils dirent tous que l'eau de la source étoit la plus pure, et celle des rigoles d'autant plus altérée et sale qu'elle venoit de plus loin. « Re-

montez donc, reprit le seigneur roi Charles, à la fontaine de saint « Grégoire, dont vous avez évidemment corrompu le chant. » Ensuite le seigneur roi demanda au pape Adrien des chantres pour corriger le chant françois, et le pape lui donna Théodore et Benoît, deux chantres très-savans et instruits par saint Grégoire même; il lui donna aussi des antiphoniers de saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même en note romaine. De ces deux chantres, le seigneur roi Charles, de retour en France, en envoya un à Metz, et l'autre à Soissons, ordonnant à tous les maîtres de chant des villes de France de leur donner à corriger les antiphoniers, et d'apprendre d'eux à chanter. Ainsi furent corrigés les antiphoniers françois, que chacun avoit altérés par des additions et retranchemens à sa mode, et tous les chantres de France apprirent le chant romain, qu'ils appellent maintenant chant françois; mais, quant aux sons tremblans, flattés, battus, coupés dans le chant, les François ne purent jamais bien les rendre, faisant plutôt des chevrotemens que des roulemens, à cause de la rudesse naturelle et barbare de leur gosier. Du reste, la principale école de chant demeura toujours à Metz; et autant le chant romain surpasse celui de Metz, autant le chant de Metz surpasse celui des autres écoles françoises. Les chantres romains apprirent de même aux chantres françois à s'accompagner des instrumens; et le seigneur roi Charles, ayant derechef amené avec soi en France des maîtres de grammaire et de calcul, ordonna qu'on établît partout l'étude des lettres; car avant ledit seigneur roi l'on n'avoit en France aucune connoissance des arts libéraux. »

Ce passage est si curieux que les lecteurs me sauront gré sans doute d'en transcrire ici l'original.

« Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ pascha « cum domno apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos paschæ « inter cantores Romanorum et Gallorum : dicebant se Galli melius « cantare et pulchrius quam Romani; dicebant se Romani doctissime « cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant a sancto Gre- « gorio papa; Gallos corrupte cantare, et cantilenam sanam destruendo « dilacerare. Quæ contentio ante domnum regem Carolum pervenit « Galli vero, propter securitatem domni regis Caroli, valde exprobra- « bant cantoribus Romanis; Romani vero, propter auctoritatem magnæ « doctrinæ, eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affir- « mabant, et doctrinam sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum : « et quum altercatio de neutra parte finiret, ait domnus piissimus rex « Carolus ad suos cantores : *Dicite palam quis purior est et quis me- « lior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longe decurrentes*. Responderunt « omnes una voce fontem, velut caput et originem, puriorem esse; ri- « vulos autem ejus quanto longius a fonte recesserint, tanto turbu- « lentos et sordibus ac immunditiis corruptos; et ait domnus rex Ca- « rolus : *Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifeste « corrupistis cantilenam ecclesiasticam*. Mox petiit domnus rex Carolus « ab Adriano papa cantores qui Franciam corrigerent de cantu : at ille « dedit ei Theodorum et Benedictum, doctissimos cantores qui a sancto « Gregorio eruditi fuerant, tribuitque antiphonarios sancti Gregorii

« quos ipse notaverat nota Romana : domnus vero rex Carolus, rever- « tens in Franciam, misit unum cantorem in Metis civitate, alterum « in Suessonis civitate, præcipiens de omnibus civitatibus Franciæ « magistros scholæ antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab « eis discere cantare. Correcti sunt ergo antiphonarii Francorum, quos « unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; et « omnes Franciæ cantores didicerunt notam Romanam, quam nunc « vocant notam Franciscam; excepto quod tremulas vel vinnulas, sive « collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte expri- « mere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces, « quam potius exprimentes. Majus autem magisterium cantandi in « Metis remansit; quantumque magisterium Romanum superat Metense « in arte cantandi, tanto superat Metensis cantilena ceteras scholas « Gallorum. Similiter erudierunt Romani cantores supradictos cantores « Francorum in arte organandi; et domnus rex Carolus iterum a Roma « artis grammaticæ et computatoriæ magistros secum adduxit in Fran- « ciam, et ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum « enim domnum regem Carolum in Gallia nullum studium fuerat libe- « ralium artium. » (Vid. *Annal. et Histor. Francor. ab an.* 708 *ad an.* 990 *Scriptores coætaneos*, *impr. Francofurti* 1594, *sub vita Caroli Magni.*)

Plainte, *s. f.* Voy. *Accent.*

Plein-Chant. Voy. *Plain-Chant.*

Plein-Jeu, se dit du jeu de l'orgue lorsqu'on a mis tous les registres, et aussi lorsqu'on remplit toute l'harmonie; il se dit encore des instrumens d'archet lorsqu'on en tire tout le son qu'ils peuvent donner.

Plique, *s. f. Plica*, sorte de ligature dans nos anciennes musiques. La *plique* étoit un signe de retardement ou de lenteur (*signum morositatis*, dit Muris) : elle se faisoit en passant d'un son à un autre, depuis le semi-ton jusqu'à la quinte, soit en montant, soit en descendant; et il y en avoit de quatre sortes : 1° la *plique* longue ascendante est une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à droite, ou avec deux traits dont celui de la droite est le plus grand ; 2° la *plique* longue descendante a deux traits descendans, dont celui de la droite est le plus grand ; 3° la *plique* brève ascendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite ; 4° et la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite .

Poinct ou Point, *s. m.* Ce mot en musique signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles musiques six sortes de *points;* savoir, *point* de perfection, *point* d'imperfection, *point* d'accroissement, *point* de division, *point* de translation, et *point* d'altération.

I. Le *point* de perfection appartient à la division ternaire; il rend parfaite toute note suivie d'une autre note moindre de la moitié par sa figure; alors, par la force du *point* intermédiaire, la note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui suit.

II. Le *point* d'imperfection, placé à la gauche de la longue, diminue sa valeur, quelquefois d'une ronde ou semi-brève, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une ronde entre la longue et le *point;* dans le second, on met deux rondes à la droite de la longue.

III. Le *point* d'accroissement appartient à la division binaire, et entre deux notes égales il fait valoir celle qui précède le double de celle qui suit.

IV. Le *point* de division se met avant une semi-brève suivie d'une brève dans le temps parfait : il ôte un temps à cette brève, et fait qu'elle ne vaut plus que deux rondes au lieu de trois.

V. Si une ronde entre deux *points* se trouve suivie de deux ou plusieurs brèves en temps imparfait, le second *point* transfère sa signification à la dernière de ces brèves, la rend parfaite, et la fait valoir trois temps : c'est le *point* de translation.

VI. Un point entre deux rondes, placées elles-mêmes entre deux brèves ou carrées dans le temps parfait, ôte un temps à chacune de ces deux brèves; de sorte que chaque brève ne vaut plus que deux rondes au lieu de trois : c'est le *point* d'altération.

Ce même *point* devant une ronde suivie de deux autres rondes entre deux brèves ou carrées double la valeur de la dernière de ces rondes.

Comme ces anciennes divisions du temps en parfait et imparfait ne sont plus d'usage dans la musique, toutes ces significations du *point*, qui, à dire vrai, sont fort embrouillées, se sont abolies depuis longtemps.

Aujourd'hui le *point*, pris comme valeur de note, vaut toujours la moitié de celle qui le précède; ainsi après la ronde le *point* vaut une blanche, après la blanche une noire, après la noire une croche, etc. Mais cette manière de fixer la valeur du *point* n'est sûrement pas la meilleure qu'on eût pu imaginer, et cause souvent bien des embarras inutiles.

Point d'orgue ou Point de repos est une autre espèce de *point* dont j'ai parlé au mot *Couronne :* c'est relativement à cette espèce de point qu'on appelle généralement *point d'orgue* ces sortes de chants, mesurés ou non mesurés, écrits ou non écrits, et toutes ces successions harmoniques qu'on fait passer sur une seule note de basse toujours prolongées. (Voy. *Cadenza.*)

Quand ce même point surmonté d'une couronne s'écrit sur la dernière note d'un air ou d'un morceau de musique, il s'appelle alors *point final.*

Enfin il y a encore une autre espèce de *points*, appelés *points détachés*, lesquels se placent immédiatement au-dessus ou au-dessous de la tête des notes; on en met presque toujours plusieurs de suite, et cela avertit que les notes ainsi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, secs, et détachés.

Pointer, *v. a.* C'est, au moyen du point, rendre alternativement longues et brèves des suites de notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une suite de croches : pour les *pointer* sur la note, on

ajoute un point après la première, une double croche sur la seconde, un point après la troisième, puis une double croche, et ainsi de suite; de cette manière elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur se distribue inégalement entre les deux croches, de sorte que la première ou longue en a les trois quarts, et la seconde ou brève l'autre quart.

Pour les *pointer* dans l'exécution, on les passe inégales selon ces mêmes proportions, quand même elles seroient notées égales.

Dans la musique italienne, toutes les croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées *pointées* : mais, dans la musique françoise, on ne fait les croches exactement égales que dans la mesure à quatre temps; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne soit écrit *croches égales*.

POLYCÉPHALE, *adj.* Sorte de nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le nome *polycéphale* fut inventé, selon les uns, par le second Olympe, Phrygien, descendant du fils de Marsyas, et, selon d'autres, par Cratès, disciple de ce même Olympe.

POLYMNASTIE OU POLYMNASTIQUE, *adj.* Nome pour les flûtes, inventé, selon les uns, par une femme nommée Polymneste, et, selon d'autres, par Polymnestus, fils de Mélès, Colophonien.

PONCTUER, *v. a.* C'est, en terme de composition, marquer les repos plus ou moins parfaits, et diviser tellement les phrases qu'on sente par la modulation et par les cadences leurs commencemens, leurs chutes et leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

PORT DE VOIX, *s. m.* Agrément du chant, lequel se marque par une petite note, appelée en italien *appoggiatura*, et se pratique en montant diatoniquement d'une note à celle qui la suit par un coup de gosier dont l'effet est marqué dans la planche V (fig. 5).

Port de voix jeté se fait lorsque, montant diatoniquement d'une note à sa tierce, on appuie la troisième note sur le son de la seconde, pour faire sentir seulement cette troisième note par un coup de gosier redoublé, tel qu'il est marqué (pl. V, fig. 5).

PORTÉE, *s. f.* La *portée* ou ligne de musique est composée de cinq lignes parallèles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses positions des notes en marquent les intervalles ou degrés. La *portée* du plain-chant n'a que quatre lignes : elle en avoit d'abord huit, selon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la gamme, de sorte qu'il n'y avoit qu'un degré conjoint d'une ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les degrés en plaçant aussi des notes dans les intervalles, la *portée* de huit lignes, réduite à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq lignes dans la musique, et de quatre dans le plain-chant, on en ajoute de postiches ou accidentelles, quand cela est nécessaire et que les notes passent en haut ou en bas l'étendue de la *portée*. Cette étendue, dans une *portée* de musique, est en tout d'onze notes formant dix degrés diatoniques, et, dans le plain chant, de neuf notes formant huit degrés. (Voy. *Clef*, *Notes*, *Lignes*.)

Position, *s. f.* Lieu de la portée où est placée une note pour fixer le degré d'élévation du son qu'elle représente.

Les notes n'ont, par rapport aux lignes, que deux différentes *positions;* savoir, sur une ligne ou dans un espace, et ces *positions* sont toujours alternatives lorsqu'on marche diatoniquement : c'est ensuite le lieu qu'occupe la ligne même ou l'espace dans la portée et par rapport à la clef qui détermine la véritable *position* de la note dans un clavier général.

On appelle aussi *position* dans la mesure le temps qui se marque en frappant, en baissant, ou posant la main, et qu'on nomme plus communément le *frappé.* (Voy. *Thésis.*)

Enfin l'on appelle *position*, dans le jeu des instrumens à manche, le lieu où la main se pose sur le manche, selon le ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le sillet, en sorte que l'index pose à un ton de la corde à jour, c'est la *position* naturelle. Quand on démanche, on compte les *positions* par les degrés diatoniques dont la main s'éloigne du sillet.

Prélude, *s. m.* Morceau de symphonie qui sert d'introduction et de préparation à une pièce de musique : ainsi les ouvertures d'opéra sont des *préludes;* comme aussi les ritournelles qui sont assez souvent au commencement des scènes ou monologues.

Prélude est encore un trait de chant qui passe par les principales cordes du ton, pour l'annoncer, pour vérifier si l'instrument est d'accord, etc. (Voy. l'article suivant.)

Préluder, *v. n.* C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier et assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix ou bien poser sa main sur un instrument avant de commencer une pièce de musique.

Mais sur l'orgue et sur le clavecin l'art de *préluder* est plus considérable : c'est composer et jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessin, en fugue, en imitation, en modulation et en harmonie : c'est surtout en *préludant* que les grands musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces transitions savantes qui ravissent les auditeurs. C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon compositeur, ni de bien posséder son clavier, ni d'avoir la main bonne et bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie et de cet esprit inventif qui font trouver et traiter sur-le-champ les sujets les plus favorables à l'harmonie et les plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand art de *préluder* que brillent en France les excellens organistes, tels que sont maintenant les sieurs Calvière et Daquin, surpassés toutefois l'un et l'autre par M. le prince d'Ardore, ambassadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention et la force de l'exécution, efface les plus illustres artistes, et fait à Paris l'admiration des connoisseurs.

Préparation, *s. f.* Acte de préparer la dissonance. (Voy. *Préparer.*)

Préparer, *v. a.* *Préparer* la dissonance, c'est la traiter dans l'harmonie de manière qu'à la faveur de ce qui précède elle soit moins dure à l'oreille qu'elle ne le seroit sans cette précaution : selon cette définition, toute dissonance veut être préparée. Mais, lorsque pour *préparer* une dissonance on exige que le son qui la forme ait fait consonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une seule dissonance qui se *prépare*, savoir, la septième : encore cette préparation n'est-elle point nécessaire dans l'accord sensible, parce qu'alors la dissonance étant caractéristique, et dans l'accord et dans le mode, est suffisamment annoncée, que l'oreille s'y attend, la reconnoît, et ne se trompe ni sur l'accord ni sur son progrès naturel : mais, lorsque la septième se fait entendre sur un son fondamental qui n'est pas essentiel au mode, on doit la *préparer*, pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare ; et, comme cet accord de septième se renverse et se combine de plusieurs manières, de là naissent aussi diverses manières apparentes de *préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut considérer trois choses dans la pratique des dissonances; savoir, l'accord qui précède la dissonance, celui où elle se trouve, et celui qui la suit. La préparation ne regarde que les deux premiers; pour le troisième, voyez *Sauver*.

Quand on veut *préparer* régulièrement une dissonance, il faut choisir pour arriver à son accord, une telle marche de basse fondamentalale, que le son qui forme la dissonance soit un prolongement dans le temps fort d'une consonnance frappée sur le temps foible dans l'accord précédent; c'est ce qu'on appelle *syncoper*. (Voy. *Syncope*.)

De cette préparation résultent deux avantages; savoir : 1° qu'il y a nécessairement liaison harmonique entre les deux accords, puisque la dissonance elle-même forme cette liaison; 2° que cette dissonance, n'étant que le prolongement d'un son consonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille qu'elle ne le seroit sur un son nouvellement frappé : or c'est là tout ce qu'on cherche dans la préparation. (Voy. *Cadence*, *Dissonance*, *Harmonie*.)

On voit, par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune partie destinée spécialement à *préparer* la dissonance, que celle même qui la fait entendre : de sorte que, si le dessus sonne la dissonance, c'est à lui de syncoper; mais, si la dissonance est à la basse, il faut que la basse syncope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très-simple, les maîtres de composition ont furieusement embrouillé tout cela.

Il y a des dissonances qui ne se *préparent* jamais; telle est la sixte ajoutée : d'autres qui se *préparent* fort rarement; telle est la septième diminuée.

Presto, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un morceau de musique indique le plus prompt et le plus animé des cinq principaux mouvemens établis dans la musique italienne. *Presto* signifie *vite*. Quelquefois on marque un mouvement encore plus pressé par le superlatif *prestissimo*.

Prima intenzione. Mot technique italien, qui n'a point de corres-

pondant en françois, et qui n'en a pas besoin, puisque l'idée que ce mot exprime n'est pas connue dans la musique françoise. Un air, un morceau *di prima intenzione*, est celui qui s'est formé tout d'un coup, tout entier et avec toutes ses parties, dans l'esprit du compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di prima intenzione* sont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées sont si étroitement liées qu'elles n'en font pour ainsi dire qu'une seule, et n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre : ils sont semblables à ces périodes de Cicéron, longues, mais éloquentes, dont le sens, suspendu pendant toute leur durée, n'est déterminé qu'au dernier mot, et qui, par conséquent, n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'auteur. Il y a dans les arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, et dont tous les raisonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu se faire successivement, mais se sont nécessairement offerts à l'esprit tout à la fois, puisque le premier, sans le dernier, n'auroit eu aucun sens : telle est, par exemple, l'invention de cette prodigieuse machine du métier à bas, qu'on peut regarder, dit le philosophe qui l'a décrite dans l'*Encyclopédie*, comme un seul et unique raisonnement dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion. Ces sortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine même par l'analyse, sont des prodiges pour la raison, et ne se conçoivent que par les génies capables de les produire; l'effet en est toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté : et, dans la musique, les morceaux *di prima intenzione* sont les seuls qui puissent causer ces extases, ces ravissemens, ces élans de l'âme qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes : on les sent, on les devine à l'instant; les connoisseurs ne s'y trompent jamais. A la suite d'un de ces morceaux sublimes faites passer un de ces airs décousus, dont toutes les phrases ont été composées l'une après l'autre, ou ne sont qu'une même phrase promenée en différens tons, et dont l'accompagnement n'est qu'un remplissage fait après coup: avec quelque goût que ce dernier morceau soit composé, si le souvenir de l'autre vous laisse quelque attention à lui donner, ce ne sera que pour en être glacés, transis, impatientés : après un air *di prima intenzione*, toute autre musique est sans effet.

Prise. *Lepsis*. Une des parties de l'ancienne mélopée. (Voy. *Mélopée*.)

Progression, *s. f.* Proportion continue prolongée au delà de trois termes. (Voy. *Proportion*.) Les suites d'intervalles égaux sont toutes en *progressions*, et c'est en identifiant les termes voisins de différentes *progressions* qu'on parvient à compléter l'échelle diatonique et chromatique au moyen du tempérament. (Voy. *Tempérament*.)

Prolation, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une manière de déterminer la valeur des notes semi-brèves sur celle de la brève, ou des minimes sur celle de la semi-brève : cette *prolation* se marquoit après la clef, et quelquefois après le signe du mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, selon les règles suivantes

Considérant toujours la division sous-triple comme la plus excellente, ils divisoient la *prolation* en parfaite et imparfaite, et l'une et l'autre en majeure et mineure, de même que pour le mode.

La *prolation* parfaite étoit pour la mesure ternaire, et se marquoit par un point dans le cercle, quand elle étoit majeure, c'est-à-dire quand elle indiquoit le rapport de la brève à la semi-brève; ou par un point dans un demi-cercle, quand elle étoit mineure, c'est-à-dire quand elle indiquoit le rapport de la semi-brève à la minime. (Voy. pl. IV, fig. 6 et 8.)

La *prolation* imparfaite étoit pour la mesure binaire, et se marquoit, comme le temps, par un simple cercle, quand elle étoit majeure, ou par un demi-cercle, quand elle étoit mineure. (Même planche, fig. 7 et 9.)

Depuis on ajouta quelques autres signes à la *prolation* parfaite; outre le cercle et le demi-cercle, on se servit du chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois rondes ou semi-brèves, pour celle de la brève ou carrée; et du chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois minimes ou blanches, pour la ronde ou semi-brève.

Aujourd'hui toutes les *prolations* sont abolies; la division sous-double l'a emporté sur la sous-ternaire, et il faut avoir recours à des exceptions et à des signes particuliers pour exprimer le partage d'une note quelconque en trois autres notes égales. (Voy. *Valeur des notes*.)

On lit dans le *Dictionnaire de l'Académie* que *prolation* signifie *roulement*. Je n'ai point lu ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce sens-là.

PROLOGUE, *s. m.* Sorte de petit opéra qui précède le grand, l'annonce, et lui sert d'introduction. Comme le sujet des *prologues* est ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique et plein de louanges, la musique en doit être brillante, harmonieuse, et plus imposante que tendre et pathétique. On ne doit point épuiser sur le *prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la pièce, et il faut que le musicien, sans être maussade et plat dans le début, sache pourtant s'y ménager de manière à se montrer encore intéressant et neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'est ni sentie ni rendue par la plupart des compositeurs; mais elle est pourtant nécessaire, quoique difficile. Le mieux seroit de n'en avoir pas besoin, et de supprimer tout à fait les *prologues*, qui ne font guère qu'ennuyer et impatienter les spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la pièce, en usant d'avance les moyens de plaire et d'intéresser. Aussi les opéras françois sont-ils les seuls où l'on ait conservé des *prologues;* encore ne les y souffre-t-on que parce qu'on n'ose murmurer contre les fadeurs dont ils sont pleins.

PROPORTION, *s. f.* Égalité entre deux rapports. Il y a quatre sortes de *proportions;* savoir la *proportion* arithmétique, la géométrique, l'harmonique, et la contre-harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverses *proportions* pour entendre les calculs dont les auteurs ont chargé la théorie de la musique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d;* si la différence du pre-

mier terme *a* au second *b* est égale à la différence du troisième *c* au quatrième *d*, ces quatre termes sont en *proportion* arithmétique : tels sont, par exemple, les nombres suivans, 2 . 4 : 8 . 10.

Que si, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la manière de contenir ou d'être contenus; si, par exemple, le premier *a* est au second *b* comme le troisième *c* est au quatrième *d*, la *proportion* est géométrique : telle est celle que forment ces quatre nombres 2 : 4 :: 8 : 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 est surpassé par le second 4 est 2 : et l'excès dont le troisième 8 est surpassé par le quatrième 10 est aussi 2. Ces quatre termes sont donc en *proportion* arithmétique.

Dans le second exemple, le premier terme 2 est la moitié du second 4, et le troisième terme 8 est aussi la moitié du quatrième 16. Ces quatre termes sont donc en *proportion* géométrique.

Une *proportion*, soit arithmétique, soit géométrique, est dite inverse ou réciproque, lorsque, après avoir comparé le premier terme au second, l'on compare, non le troisième au quatrième, comme dans la *proportion* directe, mais à rebours le quatrième au troisième, et que les rapports ainsi pris se trouvent égaux. Ces quatre nombres 2 . 4 : 8 . 6 sont en *proportion* arithmétique réciproprе : et ces quatre 2 : 4 : : 6 : 3 sont en *proportion* géométrique réciproque.

Lorsque, dans une *proportion* directe, le second terme ou le conséquent du premier rapport est égal au premier terme ou à l'antécédent du second rapport, ces deux termes, étant égaux, sont pris pour le même, et ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux : ainsi, dans cette *proportion* arithmétique 2 . 4 : 4 . 6, au lieu d'écrire deux fois le nombre 4, on ne l'écrit qu'une fois, et la *proportion* se pose ainsi, ÷ 2 . 4 . 6.

De même, dans cette *proportion* géométrique 2 : 4 : : 4 : 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette manière ∺ 2 : 4 : 8.

Lorsque le conséquent du premier rapport sert ainsi d'antécédent au second rapport, et que la *proportion* se pose avec trois termes, cette *proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus entre les deux rapports qui la forment l'interruption qui s'y trouve quand on la pose en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2 . 4 . 6 sont donc en *proportion* arithmétique continue; et ces trois-ci, ∺ 2 : 4 : 8, sont en *proportion* géométrique continue.

Lorsqu'une *proportion* continue se prolonge, c'est-à-dire lorsqu'elle a plus de trois termes ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *progression*.

Ainsi ces quatre termes 2, 4, 6, 8 forment une progression arithmétique qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes 2, 4, 8, 16 forment une progression géométrique qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou, en général, en le multipliant par le quotient du

second terme divisé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*exposant* du rapport ou de la progression.

Lorsque trois termes sont tels que le premier est au troisième comme la différence du premier au second est à la différence du second au troisième, ces trois termes forment une sorte de *proportion* appelée *harmonique;* tels sont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6 : car, comme le premier 3 est la moitié du troisième 6, de même l'excès 1 du second sur le premier est la moitié de l'excès 2 du troisième sur le second.

Enfin, lorsque trois termes sont tels que la différence du premier au second est à la différence du second au troisième, non comme le premier est au troisième, ainsi que dans la *proportion* harmonique, mais au contraire comme le troisième est au premier; alors ces trois termes forment entre eux une sorte de *proportion* appelée *proportion contre-harmonique;* ainsi ces trois nombres 3, 5, 6 sont en *proportion* contre-harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois cordes, sonnant ensemble l'accord parfait tierce majeure, formoient entre elles la sorte de *proportion* qu'à cause de cela on a nommée harmonique; mais c'est là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les sons, ni avec leur effet sur l'organe auditif; ainsi la *proportion* harmonique et la *proportion* contre-harmonique n'appartiennent pas plus à l'art que la *proportion* arithmétique et la *proportion* géométrique, qui même y sont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penser que les propriétés des quantités abstraites ne sont point des propriétés des sons, et ne pas chercher, à l'exemple des pythagoriciens, je ne sais quelles chimériques analogies entre choses de différente nature, qui n'ont entre elles que des rapports de convention.

PROPREMENT, *adv.* Chanter ou jouer *proprement*, c'est exécuter la mélodie françoise avec les ornemens qui lui conviennent. Cette mélodie n'étant rien par la seule force des sons, et n'ayant par elle-même aucun caractère, n'en prend un que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enseignées par les maîtres de *goût du chant*, font ce qu'on appelle les agrémens du chant françois (Voy. *Agrémens.*)

PROPRETÉ, *s. f.* Exécution du chant françois avec les ornemens qui lui sont propres, et qu'on appelle agrémens du chant. (Voy. *Agrémens.*)

PROSLAMBANOMÉNOS. C'étoit, dans la musique ancienne, le son le plus grave de tout le système, un ton au-dessous de l'hypate hypaton.

Son nom signifie *surnuméraire*, *acquise*, ou *ajoutée*, parce que la corde qui rend ce son-là fut ajoutée au-dessous de tous les tétracordes pour achever le diapason ou l'octave avec la mèse, et le diapason ou la double octave avec la nète hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le système. (Voy. *Système.*)

PROSODIAQUE, *adj.* Le nome *prosodiaque* se chantoit en l'honneur de Mars, et fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE, *s. f.* Sorte de nome pour les flûtes, et propre aux cantiques que l'on chantoit chez les Grecs à l'entrée des sacrifices Plu-

tarque attribue l'invention des *prosodies* à Clonas, de Tégée selon les Arcadiens, et de Thèbes selon les Béotiens.

Prothésis, *s. f.* Pause d'un temps long dans la musique ancienne, à la différence du *lemme*, qui étoit la pause d'un temps bref.

Psalmodier, *v. n.* C'est, chez les catholiques, chanter ou réciter les psaumes et l'office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le chant et la parole : c'est du chant, parce que la voix est soutenue; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même ton.

Pycni, Pycnoi. Voy. *Épais*.

Pythagoriciens, *s. m. pl.* Nom d'une des deux sectes dans lesquelles se divisoient les théoriciens dans la musique grecque, elle portoit le nom de Pythagore, son chef, comme l'autre secte portoit le nom d'Aristoxène. (Voy. *Aristoxéniens*.)

Les *pythagoriciens* fixoient tous les intervalles, tant consonnans que dissonans, par le calcul des rapports; les aristoxéniens, au contraire, disoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond leur dispute n'étoit qu'une dispute de mots, et, sous des dénominations plus simples, les moitiés ou les quarts de ton des aristoxéniens, ou ne signifioient rien, ou n'exigeoient pas des calculs moins composés que ceux des limma, des comma, des apotomes fixés par les *pythagoriciens*. En proposant, par exemple, de prendre la moitié d'un ton, que proposoit un aristoxénien ? rien sur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe; ou il ne savoit ce qu'il vouloit dire, ou il proposoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 et 9; or cette moyenne proportionnelle est la racine carrée de 72, et cette racine carrée est un nombre irrationnel. Il n'y avoit aucun autre moyen possible d'assigner cette moitié de ton que par la géométrie, et cette méthode géométrique n'étoit pas plus simple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *pythagoriciens*. La simplicité des aristoxéniens n'étoit donc qu'apparente; c'étoit une simplicité semblable à celle du système de M. de Boisgelou, dont il sera parlé ci-après. (Voy. *Intervalle*, *Système*.)

Q

Quadruple croche, *s. f.* Note de musique valant le quart d'une double croche ou la moitié d'une triple croche. Il faut soixante-quatre *quadruples croches* pour une mesure à quatre temps; mais on remplit rarement une mesure et même un temps de cette espèce de notes. (Voy. *Valeur des notes*.)

La *quadruple croche* est presque toujours liée avec d'autres notes de pareille ou de différente valeur, et se figure ainsi ou elle tire son nom des quatre traits ou crochets qu'elle porte.

Quantité. Ce mot, en musique, de même qu'en prosodie, ne signifie pas le nombre des notes ou des syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir. La *quantité* produit le rhythme, comme l'accent produit l'intonation : du rhythme et de l'intonation résulte la mélodie. (Voy. *Mélodie*.)

Quarré, *adj.* On appeloit autrefois B *quarré*, ou B *dur*, le signe qu'on appelle aujourd'hui *bécarre*. (Voy. B.)

Quarrée ou Brève, *adj. pris substantivement.* Sorte de note faite ainsi ═, et qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes musiques elle valoit tantôt trois rondes ou semi-brèves, et tantôt deux, selon que la prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voy. *Prolation.*)

Maintenant la *quarrée* vaut toujours deux rondes, mais on l'emploie fort rarement.

Quart de soupir, *s. m.* Valeur de silence qui, dans la musique italienne, se figure ainsi r; dans la françoise ainsi ═|, et qui marque, comme le porte son nom, la quatrième partie d'un soupir, c'est-à-dire l'équivalent d'une double croche. (Voy. *Soupir*, *Valeur des notes.*)

Quart de ton, *s. m.* Intervalle introduit dans le genre enharmonique par Aristoxène, et duquel la raison est sourde. (Voy. *Échelle*, *Enharmonique*, *Intervalle*, *Pythagoriciens.*)

Nous n'avons ni dans l'oreille ni dans les calculs harmoniques aucun principe qui nous puisse fournir l'intervalle exact d'un *quart de ton ;* et, quand on considère quelles opérations géométriques sont nécessaires pour le déterminer sur le monocorde, on est bien tenté de soupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné et qu'on n'entonnera peut-être jamais de *quart de ton* juste ni par la voix ni sur aucun instrument.

Les musiciens appellent aussi *quart de ton* l'intervalle qui, de deux notes à un ton l'une de l'autre, se trouve entre le bémol de la supérieure et le dièse de l'inférieure; intervalle que le tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *quart de ton* est de deux espèces, savoir : l'enharmonique majeur dans le rapport de 576 à 625, qui est le complément de deux semi-tons mineurs au ton majeur; et l'enharmonique mineur, dans la raison de 125 à 128, qui est le complément de deux mêmes semi-tons mineurs au ton mineur.

Quarte, *s. f.* La troisième des consonnances dans l'ordre de leur génération. La *quarte* est une consonnance parfaite; son rapport est de 3 à 4; elle est composée de trois degrés diatoniques formés par quatre sons, d'où lui vient le nom de *quarte ;* son intervalle est de deux tons et demi; savoir : un ton majeur, un ton mineur et un semi-ton majeur.

La *quarte* peut s'altérer de deux manières, savoir : en diminuant son intervalle d'un semi-ton, et alors elle s'appelle *quarte diminuée* ou *fausse quarte;* ou en augmentant d'un semi-ton ce même intervalle, et alors elle s'appelle *quarte superflue* ou *triton*, parce que l'intervalle en est de trois tons pleins; il n'est que de deux tons, c'est-à-dire d'un ton et deux semi-tons, dans la *quarte diminuée ;* mais ce dernier intervalle est banni de l'harmonie, et pratiqué seulement dans le chant.

Il y a un accord qui porte le nom de *quarte*, ou *quarte et quinte;* quelques-uns l'appellent accord de onzième : c'est celui où, sous un accord de septième, on suppose à la basse un cinquième son, une quinte au-dessous du fondamental; car alors ce fondamental fait

quinte, et sa septième fait onzième avec le son supposé. (Voy. *Supposition.*)

Un autre accord s'appelle *quarte superflue* ou *triton*. C'est un accord sensible dont la dissonance est portée à la basse; car alors la note sensible fait triton sur cette dissonance. (Voy. *Accord.*)

Deux *quartes* justes de suite sont permises en composition, même par mouvement semblable, pourvu qu'on y ajoute la sixte; mais ce sont des passages dont on ne doit pas abuser, et que la basse fondamentale n'autorise pas extrêmement.

QUARTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou contre-point plutôt par quartes que par quintes; c'étoit ce qu'ils appeloient aussi par un mot latin, plus barbare encore que le françois, *diatesseronare.*

QUATORZIÈME, *s. f.* Réplique ou octave de la septième. Cet intervalle s'appelle *quatorzième*, parce qu'il faut former quatorze sons pour passer diatoniquement d'un de ces termes à l'autre.

QUATUOR, *s. m.* C'est le nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à quatre parties récitantes. (Voy. *Partie.*) Il n'y a point de vrais *quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *quatuor* les parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent chant et que l'oreille puisse distinguer à la fois; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *quatuor.*

QUEUE, *s. f.* On distingue dans les notes la tête et la *queue*. La tête est le corps même de la note; la *queue* est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête et qui monte ou descend indifféremment à travers la portée. Dans le plain-chant la plupart des notes n'ont pas de *queue;* mais dans la musique il n'y a que la ronde qui n'en ait point. Autrefois la brève ou carrée n'en avoit pas non plus; mais les différentes positions de la *queue* servoient à distinguer les valeurs des autres notes, et surtout de la plique. (Voy. *Plique.*)

Aujourd'hui la *queue* ajoutée aux notes du plain-chant prolonge leur durée; elle l'abrége au contraire dans la musique, puisqu'une blanche ne vaut que la moitié d'une ronde.

QUINQUE, *s. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai quatuor, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *quinque*. L'un et l'autre de ces mots, quoique passés de la langue latine dans la françoise, se prononcent comme en latin.

QUINTE, *s. f.* La seconde des consonnances dans l'ordre de leur génération. La *quinte* est une consonnance parfaite (voy. *Consonnance*); son rapport est de 2 à 3; elle est composée de quatre degrés diatoniques, arrivant au cinquième son, d'où lui vient le nom de *quinte;* son intervalle est de trois tons et demi; savoir, deux tons majeurs, un ton mineur, et un semi-ton majeur.

La *quinte* peut s'altérer de deux manières, savoir : en diminuant son intervalle d'un semi-ton, et alors elle s'appelle *fausse quinte*, et de

vroit s'appeler *quinte diminuée ;* ou en augmentant d'un semi ton le même intervalle, et alors elle s'appelle *quinte superflue*. De sorte que la *quinte superflue* a quatre tons, et la *fausse quinte* trois seulement, comme le triton, dont elle ne diffère dans nos systèmes que par le nombre des degrés. (Voy. *Fausse quinte*.)

Il y a deux accords qui portent le nom de *quinte*, savoir : l'accord de *quinte et sixte*, qu'on appelle aussi *grande sixte* ou *sixte ajoutée*, et l'accord de *quinte superflue*.

Le premier de ces deux accords se considère en deux manières, savoir : comme un renversement de l'accord de septième, la tierce du son fondamental étant portée au grave; c'est l'accord de *grande sixte* (voy. *Sixte*); ou bien comme un accord direct dont le son fondamental est au grave; et c'est alors l'accord de *sixte ajoutée*. (Voy. *Double emploi*.)

Le second se considère aussi de deux manières : l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'harmonie françoise, la *quinte superflue* est l'accord dominant en mode mineur, au-dessous duquel on fait entendre la médiante qui fait *quinte superflue* avec la note sensible. Dans l'harmonie italienne, la *quinte superflue* ne se pratique que sur la tonique en mode majeur, lorsque, par accident, sa *quinte* est diésée, faisant alors tierce majeure sur la médiante, et par conséquent *quinte superflue* sur la tonique. Le principe de cet accord, qui paroît sortir du mode, se trouvera dans l'exposition du système de M. Tartini. (Voy. *Système*.)

Il est défendu en composition de faire deux *quintes* de suite par mouvement semblable entre les mêmes parties : cela choqueroit l'oreille en formant une double modulation.

M. Rameau prétend rendre raison de cette règle par le défaut de liaison entre les accords : il se trompe. Premièrement, on peut former ces deux *quintes* et conserver la liaison harmonique. Secondement, avec cette liaison, les deux *quintes* sont encore mauvaises. Troisièmement, il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la règle aux tierces majeures; ce qui n'est pas et ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypothèses de contrarier le jugement de l'oreille, mais seulement d'en rendre raison.

Quinte fausse est une *quinte* réputée juste dans l'harmonie, mais qui, par la force de la modulation, se trouve affoiblie d'un semi-ton, telle est ordinairement la *quinte* de l'accord de septième sur la seconde note du ton en mode majeur.

La *fausse quinte* est une dissonance qu'il faut sauver; mais la *quinte fausse* peut passer pour consonnance et être traitée comme telle quand on compose à quatre parties. (Voy. *Fausse quinte*.)

Quinte est aussi le nom qu'on donne en France à cette partie instrumentale de remplissage qu'en Italie on appelle *viola*. Le nom de cette partie a passé à l'instrument qui la joue.

QUINTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou contre-point plutôt par *quintes* que par quartes; c'est ce qu'ils appeloient aussi dans leur latin *diapentissare*.

Muris s'étend fort au long sur les règles convenables pour *quinter* ou quarter à propos.

Quinzième, *s. f.* Intervalle de deux octaves. (Voy. *Double octave.*)

R

Ranz des vaches. Air célèbre parmi les Suisses, et que leurs jeunes bouviers jouent sur la cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. (Voy. l'air noté, pl. XXVI, fig. 2; voy. aussi l'article *Musique* où il est fait mention des étranges effets de cet air.)

Ravalement. Le clavier ou système à *ravalement* est celui qui, au lieu de se borner à quatre octaves, comme le clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une quinte au-dessous de l'*ut* d'en bas, une quarte au-dessus de l'*ut* d'en haut, et embrassant ainsi cinq octaves entre deux *fa*. Le mot *ravalement* vient des facteurs d'orgue et de clavecin, et il n'y a guère que ces instrumens sur lesquels on puisse embrasser cinq octaves. Les instrumens aigus passent même rarement l'*ut* d'en haut sans jouer faux, et l'accord des basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en bas.

Ré. Syllabe par laquelle on solfie la seconde note de la gamme. Cette note au naturel s'exprime par la lettre D. (Voy. D et *Gamme.*)

Recherche, *s. f.* Espèce de prélude ou de fantaisie sur l'orgue ou sur le clavecin, dans laquelle le musicien affecte de rechercher et de rassembler les principaux traits d'harmonie et de chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un concert; cela se fait ordinairement sur-le-champ, sans préparation, et demande par conséquent beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *recherches*, ou *cadences*, ces *arbitrii* ou points d'orgue que le chanteur se donne la liberté de faire sur certaines notes de sa partie, suspendant la mesure, parcourant les diverses cordes du mode, et même en sortant quelquefois, selon les idées de son génie et les routes de son gosier, tandis que tout l'accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir.

Récit, *s. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à voix seule : on dit un *récit* de basse, un *récit* de haute-contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux instrumens : on dit un *recit* de violon, de flûte, de hautbois. En un mot, *réciter* c'est chanter ou jouer seul une partie quelconque, par opposition au chœur et à la symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même partie à l'unisson.

On peut encore appeler *récit* la partie où règne le sujet principal, et dont toutes les autres ne sont que l'accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie françoise : *Les récits ne sont point assujettis à la mesure comme les airs.* Un *récit* est souvent un air, et par conséquent mesuré. L'Académie auroit-elle confondu le *récit* avec le *récitatif?*

Récitant, *partic.* Partie *récitante* est celle qui se chante par une seule voix, ou se joue par un seul instrument, par opposition aux parties de symphonie et de chœur, qui sont exécutées à l'unisson par plusi[illegible] [illegible]certans. (Voy. *Récit.*)

Récitation, *s. f.* Action de réciter la musique. (Voy. *Réciter.*)

Récitatif, *s. m.* Discours récité d'un ton musical et harmonieux. C'est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur. Ce chant est nommé *récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, et qu'on s'en sert dans le dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie que le *récitatif* doit être débité : il y a des *récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être soutenus.

La perfection du *récitatif* dépend beaucoup du caractère de la langue; plus la langue est accentuée et mélodieuse, plus le *récitatif* est naturel et approche du vrai discours : il n'est que l'accent noté dans une langue vraiment musicale; mais, dans une langue pesante, sourde et sans accent, le *récitatif* n'est que du chant, des cris, de la psalmodie; on n'y reconnoît plus la parole : ainsi le meilleur *récitatif* est celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me semble, le seul vrai principe tiré de la nature de la chose, sur lequel on doive se fonder pour juger du *récitatif*, et comparer celui d'une langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la poésie étoit en *récitatif*, parce que la langue étoit mélodieuse, il suffisoit d'y ajouter la cadence du mètre et la récitation soutenue pour rendre cette récitation tout à fait musicale; d'où vient que ceux qui versifioient appeloient cela *chanter :* cet usage, passé ridiculement dans les autres langues, fait dire encore aux poëtes, *je chante*, lorsqu'ils ne font aucune sorte de chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler ou chanter : on ne sauroit faire à la fois l'un et l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *récitatif* nécessaire. La musique domine trop dans nos airs, la poésie y est presque oubliée. Nos drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un opéra qui ne seroit qu'une suite d'airs ennuieroit presque autant qu'un seul air de la même étendue. Il faut couper et séparer les chants par de la parole; mais il faut que cette parole soit modifiée par la musique. Les idées doivent changer, mais la langue doit rester la même. Cette langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une pièce seroit vouloir parler moitié françois, moitié allemand. Le passage du discours au chant, et réciproquement, est trop disparate; il choque à la fois l'oreille et la vraisemblance : deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne sauroient faire alternativement l'un et l'autre. Or le *récitatif* est le moyen d'union du chant et de la parole; c'est lui qui sépare et distingue les airs, qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède, et la dispose à goûter celui qui suit : enfin c'est à l'aide du *récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le drame, peut se rendre sans sortir de la langue donnée, et sans déplacer l'éloquence des airs.

On ne mesure point le *récitatif* en chantant; cette mesure, qui caractérise les airs, gâteroit la déclamation récitative : c'est l'accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des sons, de même que leur élévation ou leur abaissement. Le compositeur, en notant le *récitatif* sur quelque mesure déterminée,

n'a en vue que de fixer la correspondance de la basse continue et du chant, et d'indiquer à peu près comment on doit marquer la quantité des syllabes, cadencer et scander les vers. Les Italiens ne se servent jamais pour leur *récitatif* que de la mesure à quatre temps, mais les François entremêlent le leur de toutes sortes de mesures.

Ces derniers arment aussi la clef de toutes sortes de transpositions, tant pour le *récitatif* que pour les airs : ce que ne font pas les Italiens; mais ils notent toujours le *récitatif* au naturel : la quantité de modulations dont ils le chargent, et la promptitude des transitions, faisant que la transposition convenable à un ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe, multiplieroit trop les accidens sur les mêmes notes, et rendroit le *récitatif* presque impossible à suivre, et très-difficile à noter.

En effet, c'est dans le *récitatif* qu'on doit faire usage des transitions harmoniques les plus recherchées, et des plus savantes modulations. Les airs n'offrant qu'un sentiment, qu'une image, renfermés enfin dans quelque unité d'expression, ne permettent guère au compositeur de s'éloigner du ton principal; et s'il vouloit moduler beaucoup dans un si court espace, il n'offriroit que des phrases étranglées, entassées, et qui n'auroient ni liaison, ni goût, ni chant; défaut très-ordinaire dans la musique françoise, et même dans l'allemande.

Mais dans le *récitatif*, où les expressions, les sentimens, les idées varient à chaque instant, on doit employer des modulations également variées, qui puissent représenter, par leur contexture, les successions exprimées par le discours du récitant. Les inflexions de la voix parlante ne sont pas bornées aux intervalles musicaux; elles sont infinies et impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision, le musicien, pour suivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible; et, afin de porter dans l'esprit des auditeurs l'idée des intervalles et des accens qu'il ne peut exprimer en notes, il a recours à des transitions qui les supposent : si, par exemple, l'intervalle du semi-ton majeur au mineur lui est nécessaire, il ne le notera pas, il ne sauroit; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un passage enharmonique. Une marche de basse suffit souvent pour changer toutes les idées, et donner au *récitatif* l'accent et l'inflexion que l'acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'auditeur soit attentif au *récitatif*, et non pas à la basse, qui doit faire son effet sans être écoutée, il suit de là que la basse doit rester sur la même note autant qu'il est possible; car c'est au moment qu'elle change de note et frappe une autre corde qu'elle se fait écouter. Ces momens étant rares et bien choisis n'usent point les grands effets, ils distraient moins fréquemment le spectateur, et le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler, quoique l'harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque un plus mauvais *récitatif* que ces basses perpétuellement sautillantes, qui courent de croche en croche après la succession harmonique, et font sous la mélodie de la voix, une autre manière de mélodie fort plate et fort ennuyeuse. Le compositeur doit savoir

prolonger et varier ses accords sur la même note de basse, et n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *récitatif*, devenant plus vive, reçoit plus d'effet par ce changement de basse, et empêche l'auditeur de le remarquer.

Le *récitatif* ne doit servir qu'à lier la contexture du drame, à séparer et faire valoir les airs, à prévenir l'étourdissement que donneroit la continuité du grand bruit; mais, quelque éloquent que soit le dialogue, quelque énergique et savant que puisse être le *récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet, parce que ce n'est point dans le *récitatif* qu'agit le charme de la musique, et que ce n'est cependant que pour déployer ce charme qu'est institué l'opéra. Or, c'est en ceci qu'est le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs scènes, abusent du *récitatif*. Quelque beau qu'il soit en lui-même, il ennuie, parce qu'il dure trop, et que ce n'est pas pour entendre du *récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démosthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'ensuivroit pas de là que Démosthène fût un orateur ennuyeux. Ceux qui disent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *récitatif* mauvais le disent bien gratuitement, puisqu'au contraire il n'y a point de partie dans la musique dont les connoisseurs fassent tant de cas et sur laquelle ils soient aussi difficiles; il suffit même d'exceller dans cette seule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illustres artistes; et le célèbre Porpora ne s'est immortalisé que par là.

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *récitatif* la même énergie d'expression que dans les airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; et, quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les airs mêmes. Il y a peu de bons opéras où quelque grand morceau de *récitatif* n'excite l'admiration des connoisseurs et l'intérêt dans tout le spectacle; l'effet de ces morceaux montre assez que le défaut qu'on impute au genre n'est que dans la manière de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu, en 1714, à l'Opéra d'Ancône, un morceau de *récitatif* d'une seule ligne, et sans autre accompagnement que la basse, faire un effet prodigieux, non-seulement sur les professeurs de l'art, mais sur tous les spectateurs. « C'étoit, dit-il, au commencement du troisième acte. A chaque représentation un silence profond dans tout le spectacle annonçoit les approches de ce terrible morceau; on voyoit les visages pâlir, on se sentoit frissonner, et l'on se regardoit l'un l'autre avec une sorte d'effroi : car ce n'étoient ni des pleurs ni des plaintes; c'étoit un certain sentiment de rigueur âpre et dédaigneuse qui troubloit l'âme, serroit le cœur et glaçoit le sens. » Il faut transcrire le passage original : ces effets sont si peu connus sur nos théâtres que notre langue est peu exercée à les exprimer.

« L'anno quattordecimo del secolo presente, nel dramma che si rap-
« presentava in Ancona, v' era su' l principio dell' atto terzo une riga
« di recitativo non accompagnato da altri stromenti che dal basso; per
« cui, tanto in noi professori, quanto negli ascoltanti, si destava una
« tale e tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia
« l' un l' altro, per la evidente mutazione di colore che si faceva in

« ciascheduno di noi. L' effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo « che le parole erano di sdegno), ma di un certo rigore e freddo nel » sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il « dramma, e sempre segui l' effetto stesso universalmente; di che era « segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'uditorio tutto si « apparecchiava a goderne l' effetto. »

Récitatif accompagné est celui auquel, outre la basse continue, on ajoute un accompagnement de violons. Cet accompagnement, qui ne peut guère être syllabique, vu la rapidité du débit, est ordinairement formé de longues notes soutenues sur des mesures entières; et l'on écrit pour cela sur toutes les parties de symphonie le mot *sostenuto*, principalement à la basse, qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs et détachés à chaque changement de note, comme dans le *récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer et soutenir les sons selon toute la valeur des notes. Quand l'accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le *récitatif*, lequel alors suit et accompagne en quelque sorte l'accompagnement.

Récitatif mesuré. Ces deux mots sont contradictoires : tout *récitatif* où l'on sent quelque autre mesure que celle des vers n'est plus du *récitatif*. Mais souvent un *récitatif* ordinaire se change tout d'un coup en chant, et prend de la mesure et de la mélodie; ce qui se marque en écrivant sur les parties *a tempo* ou *a battuta*. Ce contraste, ce changement bien ménagé produit des effets surprenans. Dans le cours d'un *récitatif* débité, une réflexion tendre et plaintive prend l'accent musical et se développe à l'instant par les plus douces inflexions du chant; puis, coupée de la même manière par quelque autre réflexion vive et impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts et mesurés, accompagnés pour l'ordinaire de flûtes et de cors de chasse, ne sont pas rares dans les grands *récitatifs* italiens.

On mesure encore le *récitatif*, lorsque l'accompagnement dont on le charge, étant chantant et mesuré lui-même, oblige le *récitant* d'y conformer son débit. C'est moins alors un *récitatif mesuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *récitatif* accompagnant l'accompagnement.

Récitatif obligé. C'est celui qui, entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie, *oblige*, pour ainsi dire, le récitant et l'orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de récitatifs et de mélodie revêtue de tout l'éclat de l'orchestre sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la musique moderne. L'acteur, agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parle pour lui, et ces silences ainsi remplis affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disoit lui-même tout ce que la musique fait entendre. Jusqu'ici la musique françoise n'a su faire aucun usage du *récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une scène du *Devin du village;* et il paroît que le public a trouvé qu'une situation vive ainsi traitée en devenoit plus intéressante. Que ne feroit

point le *récitatif obligé* dans des scènes grandes et pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique et badin !

Réciter, *v. a.* et *n.* C'est chanter ou jouer seul dans une musique, c'est exécuter un *récit*. (Voy. *Récit*.)

Réclame, *s. f.* C'est dans le plain-chant la partie du répons que l'on reprend après le verset. (Voy. *Répons*.)

Redoublé, *adj.* On appelle *intervalle redoublé* tout intervalle simple porté à son octave : ainsi la treizième, composée d'une sixte et de l'octave, est une *sixte redoublée ;* et la quinzième, qui est une octave ajoutée à l'octave, est une octave *redoublée :* quand, au lieu d'une octave, on en ajoute deux, l'intervalle est triplé ; quadruplé, quand on ajoute trois octaves.

Tout intervalle dont le nom passe sept en nombre est tout au moins *redoublé*. Pour trouver le simple d'un intervalle *redoublé* quelconque, rejetez sept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet intervalle, et le reste sera le nom de l'intervalle simple : de treize rejetez sept, il reste six ; ainsi la treizième est une sixte *redoublée :* de quinze ôtez deux fois sept ou quatorze, il reste un : ainsi la quinzième est un unisson triplé, ou une octave *redoublée*.

Réciproquement, pour *redoubler* un intervalle simple quelconque, ajoutez-y sept, et vous aurez le nom du même intervalle *redoublé*. Pour tripler un intervalle simple, ajoutez-y quatorze, etc. (Voy. *Intervalle*.)

Réduction, *s. f.* Suite de notes descendant diatoniquement. Ce terme, non plus que son opposé, *déduction*, n'est guère en usage que dans le plain-chant.

Refrain. Terminaison de tous les couplets d'une chanson par les mêmes paroles et par le même chant, qui se dit ordinairement deux fois.

Règle de l'octave. Formule harmonique, publiée la première fois par le sieur Delair, en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la basse, l'accord convenable à chaque degré du ton, tant en mode majeur qu'en mode mineur, et tant en montant qu'en descendant.

On trouve (pl. XXII, fig. 1) cette formule chiffrée sur l'octave du mode majeur, et (fig. 2) sur l'octave du mode mineur.

Pourvu que le ton soit bien déterminé, on ne se trompera pas en accompagnant sur cette *règle*, tant que l'auteur sera resté dans l'harmonie simple et naturelle que comporte le mode : s'il sort de cette simplicité par des accords par supposition ou d'autres licences, c'est à lui d'en avertir par des chiffres convenables ; ce qu'il doit faire aussi à chaque changement de ton : mais tout ce qui n'est point chiffré doit s'accompagner selon la *règle de l'octave*, et cette *règle* doit s'étudier sur la basse fondamentale pour en bien comprendre le sens.

Il est cependant fâcheux qu'une formule destinée à la pratique des *règles* élémentaires de l'harmonie contienne une faute contre ces mêmes *règles ;* c'est apprendre de bonne heure aux commençans à transgresser les lois qu'on leur donne : cette faute est dans l'accompagnement

de la sixième note, dont l'accord, chiffré d'un 6, pèche contre les *règles*, car il ne s'y trouve aucune liaison, et la basse fondamentale descend diatoniquement d'un accord parfait sur un autre accord parfait; licence trop grande pour pouvoir faire *règle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaison en ajoutant une septième à l'accord parfait de la dominante; mais alors cette septième, devenue octave sur la note suivante, ne seroit point sauvée, et la basse fondamentale, descendant diatoniquement sur un accord parfait après un accord de septième, feroit une marche entièrement intolérable.

On pourroit aussi donner à cette sixième note l'accord de petite sixte, dont la quarte feroit liaison; mais ce seroit fondamentalement un accord de septième avec tierce mineure, où la dissonance ne seroit pas préparée; ce qui est encore contre les *règles*. (Voy. *Préparer.*)

On pourroit chiffrer sixte-quarte sur cette sixième note, et ce seroit alors l'accord parfait de la seconde; mais je doute que les musiciens approuvassent un renversement aussi mal entendu que celui-là; renversement que l'oreille n'adopte point, et sur un accord qui éloigne trop l'idée de la modulation principale.

On pourroit changer l'accord de la dominante en lui donnant la sixte-quarte au lieu de la septième, et alors la sixte simple iroit très-bien sur la sixième note qui suit; mais la sixte-quarte iroit très-mal sur la dominante, à moins qu'elle n'y fût suivie de l'accord parfait ou de la septième; ce qui ramèneroit la difficulté. Une *règle* qui sert non-seulement dans la pratique, mais de modèle pour la pratique, ne doit point se tirer de ces combinaisons théoriques rejetées par l'oreille et chaque note, surtout la dominante, y doit porter son accord propre lorsqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chose certaine que nos *règles* sont mauvaises, ou que l'accord de sixte, dont on accompagne la sixième note en montant, est une faute qu'on doit corriger; et que, pour accompagner régulièrement cette note comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un seul accord à lui donner, savoir : celui de septième, non une septième fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche se sauver que d'une autre septième, seroit une faute, mais une septième renversée d'un accord de sixte ajoutée sur la tonique. Il est clair que l'accord de la tonique est le seul qu'on puisse insérer régulièrement entre l'accord parfait ou de septième sur la dominante, et le même accord sur la note sensible qui suit immédiatement. Je souhaite que les gens de l'art trouvent cette correction bonne; je suis sûr au moins qu'ils la trouveront régulière.

Régler le papier. C'est marquer sur un papier blanc les portées pour y noter la musique. (Voy. *Papier réglé.*)

Régleur, *s. m.* Ouvrier qui fait profession de régler les papiers de musique. (Voy *Copiste.*)

Réglure, *s. f.* Manière dont est réglé le papier. « Cette *réglure* est trop noire. Il y a plaisir de noter sur une *réglure* bien nette. » (Voy. *Papier réglé.*)

Relation, *s. f.* Rapport qu'ont entre eux les deux sons qui forment

un intervalle, considéré par le genre de cet intervalle. La *relation* est *juste* quand l'intervalle est juste, majeur ou mineur; elle est *fausse* quand il est superflu ou diminué. (Voy. *Intervalle.*)

Parmi les *fausses relations*, on ne considère comme telles dans l'harmonie que celles dont les deux sons ne peuvent entrer dans le même mode : ainsi le triton, qui, dans la mélodie, est une *fausse relation*, n'en est une dans l'harmonie que lorsqu'un des deux sons qui le forment est une corde étrangère au mode. La quarte diminuée, quoique bannie de l'harmonie, n'est pas toujours une *fausse relation.* Les octaves diminuée et superflue étant non-seulement des intervalles bannis de l'harmonie, mais impraticables dans le même mode, sont toujours de *fausses relations;* il en est de même des tierces et des sixtes diminuées et superflues, quoique la dernière soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses relations* étoient toutes défendues; à présent elles sont presque toutes permises dans la mélodie, mais non dans l'harmonie : on peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux sons qui forment la *fausse relation* ne soit admis que comme note de goût et non comme partie constitutive de l'accord.

On appelle encore *relation enharmonique*, entre deux cordes qui sont à un ton d'intervalle, le rapport qui se trouve entre le dièse de l'inférieure, et le bémol de la supérieure : c'est, par le tempérament, la même touche sur l'orgue et sur le clavecin; mais en rigueur ce n'est pas le même son, et il y a entre eux un intervalle enharmonique. (Voy. *Enharmonique.*)

Remisse, *adj.* Les sons *remisses* sont ceux qui ont peu de force, ceux qui, étant fort graves, ne peuvent être rendus que par des cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remisse* est l'opposé d'*intense;* et il y a cette différence entre *remisse* et *bas* ou *foible*, de même qu'entre *intense* et *haut* ou *fort*, que *bas* et *haut* se disent de la sensation que le son porte à l'oreille, au lieu qu'*intense* et *remisse* se rapportent plutôt à la cause qui le produit.

Renforcer, *v. a. pris en sens neutre.* C'est passer du *doux* au *fort*, ou du *fort* au *très-fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en renflant et augmentant les sons, soit sur une tenue, soit sur une suite de notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint celle qui sert de terme au *renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *renforcé* dans leur musique par le mot *crescendo*, ou par le mot *rinforzando* indifféremment.

Rentrée, *s. f.* Retour du sujet, surtout après quelques pauses de silence, dans une fugue, une imitation, ou dans quelque autre dessin.

Renversé. En fait d'intervalles, *renversé* est opposé à *direct* (voy. *Direct*); et, en fait d'accords, il est opposé à *fondamental.* (Voy. *Fondamental.*)

Renversement, *s. m.* Changement d'ordre dans les sons qui composent les accords et dans les parties qui composent l'harmonie : ce qui se fait en substituant à la basse, par des octaves, les sons qui doivent

être au-dessus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu, et réciproquement.

Il est certain que dans tout accord il y a un ordre fondamental et naturel, qui est celui de la génération de l'accord même : mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau chant, la variété, le rapprochement de l'harmonie, obligent souvent le compositeur de changer cet ordre en renversant les accords, et par conséquent la disposition des parties.

Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manières, et quatre choses en vingt-quatre manières, il semble d'abord qu'un accord parfait devroit être susceptible de six *renversemens*, et un accord dissonant de vingt-quatre; puisque celui-ci est composé de quatre sons, l'autre de trois, et que le *renversement* ne consiste qu'en des transpositions d'octaves. Mais il faut observer que dans l'harmonie on ne compte point pour des *renversemens* toutes les dispositions différentes des sons supérieurs, tant que le même son demeure au grave : ainsi ces deux ordres de l'accord parfait *ut mi sol* et *ut sol mi*, ne sont pris que pour un même *renversement*, et ne portent qu'un même nom, ce qui réduit à trois tous les *renversemens* de l'accord parfait, et à quatre tous ceux de l'accord dissonant, c'est-à-dire à autant de *renversemens* qu'il entre de différens sons dans l'accord; car les répliques des mêmes sons ne sont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la basse fondamentale se fait entendre dans la partie la plus grave, ou, si la basse fondamentale est retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel est gardé dans les accords, l'harmonie est directe. Dès que cet ordre est changé, ou que les sons fondamentaux, sans être au grave, se font entendre dans quelque autre partie, l'harmonie est *renversée*. *Renversement* de l'accord quand le son fondamental est transposé; *renversement* de l'harmonie quand le dessus ou quelque autre partie marche comme devroit faire la basse.

Partout où un accord direct sera bien placé, ses *renversemens* seront bien placés aussi quant à l'harmonie; car c'est toujours la même succession fondamentale : ainsi à chaque note de basse fondamentale on est maître de disposer l'accord à sa volonté, et par conséquent de faire à tout moment des *renversemens* différens, pourvu qu'on ne change point la succession régulière et fondamentale, que les dissonances soient toujours préparées et sauvées par les parties qui les font entendre, que la note sensible monte toujours, et qu'on évite les fausses relations trop dures dans une même partie. Voilà la clef de ces différences mystérieuses que mettent les compositeurs entre les accords où le dessus syncope, et ceux où la basse doit syncoper; comme, par exemple, entre la neuvième et la seconde; c'est que dans les premiers l'accord est direct et la dissonance dans le dessus; dans les autres, l'accord est *renversé*, et la dissonance est à la basse.

A l'égard des accords par supposition, il faut plus de précautions pour les *renverser*. Comme le son qu'on ajoute à la basse est entièrement étranger à l'harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres sons, qui rend la dissonance moins

dure : que si ce son ajouté vient à être transposé dans les parties supérieures, comme il l'est quelquefois; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet, et jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelque autre son de l'accord. Voyez au mot *Accord* les cas et le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *renversement* ne dépend que de l'étude et de l'art : le choix est autre chose; il faut de l'oreille et du goût, il y faut l'expérience des effets divers; et, quoique le choix du *renversement* soit indifférent pour le fond de l'harmonie, il ne l'est pas pour l'effet et l'expression. Il est certain que la basse fondamentale est faite pour soutenir l'harmonie et régner au-dessous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre et qu'on *renverse* l'harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela, sans quoi l'on tombera dans le défaut de nos musiques récentes, où les dessus chantent quelquefois comme des basses, et les basses toujours comme des dessus, où tout est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi et de gâter l'harmonie.

Sur l'orgue et le clavecin les divers *renversemens* d'un accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voy. *Face*.)

Renvoi, *s. m* Signe figuré à volonté, placé communément au-dessus de la portée, lequel, correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, et de là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le point final. (Voy. *Point*.)

Répercussion, *s. f.* Répétition fréquente des mêmes sons. C'est ce qui arrive dans toute modulation bien déterminée où les cordes essentielles du mode, celles qui composent la triade harmonique, doivent être rebattues plus souvent qu'aucune des autres. Entre les trois cordes de cette triade, les deux extrêmes, c'est-à-dire la finale et la dominante, qui sont proprement la répercussion du ton, doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu, qui n'est que la répercussion du mode. (Voy. *Ton* et *Mode*.)

Répétition, *s. f.* Essai que l'on fait en particulier d'une pièce de musique que l'on veut exécuter en public. Les *répétitions* sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les acteurs puissent prévoir leurs parties, pour qu'ils se concertent et s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage, et rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les *répétitions* servent au compositeur même pour juger de l'effet de sa pièce, et faire les changemens dont elle peut avoir besoin.

Réplique, *s. f.* Ce terme en musique signifie la même chose qu'*octave*. (Voy. *Octave*.) Quelquefois en composition l'on appelle aussi *réplique* l'unisson de la même note dans deux parties différentes. Il y a nécessairement des *répliques* à chaque accord dans toute musique à plus de quatre parties. (Voy. *Unisson*.)

Répons, *s. m.* Espèce d'antienne redoublée qu'on chante dans l'Église romaine après les leçons de matines ou les capitules, et qui finit en manière de rondeau par une reprise appelée *réclame*.

Le chant du *répons* doit être plus orné que celui d'une antienne ordinaire, sans sortir pourtant d'une mélodie mâle et grave, ni de celle qu'exige le mode qu'on a choisi. Il n'est cependant pas nécessaire que le verset d'un *répons* se termine par la note finale du mode; il suffit que cette finale termine le *répons* même.

Réponse, *s. f.* C'est, dans une fugue, la rentrée du sujet par une autre partie, après que la première l'a fait entendre: mais c'est surtout, dans une contre-fugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre. (Voy. *Fugue*, *Contre-Fugue*.)

Repos, *s. m.* C'est la terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *repos* ne peut s'établir que par une cadence pleine : si la cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai *repos;* car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une dissonance. On voit par là qu'il y a précisément autant d'espèces de *repos* que de sortes de cadences pleines (voy. *Cadence*); et ces différens *repos* produisent dans la musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Quelques-uns confondent mal à propos les *repos* avec les silences, quoique ces choses soient fort différentes. (Voy. *Silence*.)

Reprise, *s. f.* Toute partie d'un air, laquelle se répète deux fois, sans être écrite deux fois, s'appelle *reprise :* c'est en ce sens qu'on dit que la première *reprise* d'une ouverture est grave, et la seconde, gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *reprise* que la seconde partie d'un air : on dit ainsi que la *reprise* du joli menuet de *Dardanus* ne vaut rien du tout. Enfin *reprise* est encore chacune des parties d'un rondeau, qui souvent en a trois, et quelquefois davantage, dont on ne répète que la première.

Dans la note on appelle *reprise* un signe qui marque que l'on doit répéter la partie de l'air qui précède; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce sens on distingue deux *reprises*, la grande et la petite. La grande *reprise* se figure, à l'italienne, par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la françoise, par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traversent toute la portée, et entre lesquelles on insère un point dans chaque espace : mais cette seconde manière s'abolit peu à peu; car, ne pouvant imiter tout à fait la musique italienne, nous en prenons du moins les mots et les signes; comme ces jeunes gens qui croient prendre le style de M. de Voltaire en suivant son orthographe.

Cette *reprise*, ainsi ponctuée à droite et à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la partie qui précède que celle qui suit; c'est pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des passe-pieds, menuets, gavottes, etc.

Lorsque la *reprise* a seulement des points à sa gauche, c'est pour la répétition de ce qui précède; et lorsqu'elle a des points à sa droite, c'est pour la répétition de ce qui suit. Il seroit du moins à souhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout à fait établie; car elle me paroît fort commode. Voyez (pl. XX, fig. 5) la figure de ces différentes *reprises*

La petite *reprise* est lorsque, après une grande *reprise*, on recommence encore quelques-unes des dernières mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la petite *reprise*, mais on se sert ordinairement de quelque signe de renvoi figuré au-dessus de la portée. (Voy. *Renvoi.*)

Il faut observer que ceux qui notent correctement ont toujours soin que la dernière note d'une *reprise* se rapporte exactement, pour la mesure, et à celle qui commence la même *reprise*, et à celle qui commence la *reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces notes ne remplit pas exactement la mesure, après la note qui termine une *reprise*, on ajoute deux ou trois notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la mesure : or, comme à la fin d'une première partie on a premièrement la première partie à reprendre, puis la seconde partie à commencer, et que cela ne se fait pas toujours dans des temps ou parties de temps semblables, on est souvent obligé de noter deux fois la finale de la première *reprise*, l'une avant le signe de *reprise* avec les premières notes de la première partie, l'autre après le même signe pour commencer la seconde partie; alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette première finale jusqu'à sa répétition, pour marquer qu'à la seconde fois il faut passer comme nul tout ce qui est compris sous le demi-cercle. Il m'est impossible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la figure 7 de la planche XX suffira pour la faire entendre parfaitement.

Résonnance, *s. f.* Prolongement ou réflexion du son, soit par les vibrations continuées des cordes d'un instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un instrument à vent. (Voy. *Son*, *Musique*, *Instrument.*)

Les voûtes elliptiques et paraboliques *résonnent*, c'est-à-dire réfléchissent le son. (Voy. *Écho.*)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ses parties, comme le palais, la langue, les dents, les lèvres, ne contribuent en rien au ton de la voix; mais leur effet est bien grand pour la *résonnance.* (Voy. *Voix.*) Un exemple bien sensible de cela se tire d'un instrument d'acier appelé trompe de Béarn ou guimbarde, lequel, si on le tient avec les doigts et qu'on frappe sur la languette, ne rendra aucun son; mais si, le tenant entre les dents, on frappe de même, il rendra un son qu'on varie en serrant plus ou moins, et qu'on entend d'assez loin, surtout dans le bas.

Dans les instrumens à cordes, tels que le clavecin, le violon, le violoncelle, le son vient uniquement de la corde; mais la *résonnance* dépend de la caisse de l'instrument.

Resserrer l'harmonie. C'est rapprocher les parties les unes des autres dans les moindres intervalles qu'il est possible : ainsi, pour resserrer cet accord *ut sol mi*, qui comprend une dixième, il faut renverser ainsi *ut mi sol*, et alors il ne comprend qu'une quinte. (Voy *Accord*, *Renversement.*)

Rester, *v. n.* *Rester* sur une syllabe, c'est la prolonger plus que

n'exige la prosodie, comme on fait sous les roulades; et *rester* sur une note, c'est y faire une tenue, ou la prolonger jusqu'à ce que le sentiment de la mesure soit oublié.

Rhythme, *s. m.* C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entre elles les parties d'un même tout : c'est, en musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la brièveté des temps.

Aristide Quintilien divise le *rhythme* en trois espèces, savoir: le *rhythme* des corps immobiles, lequel résulte de la juste proportion de leurs parties, comme dans une statue bien faite; le *rhythme* du mouvement local, comme dans la danse, la démarche bien composée, les attitudes des pantomimes; et le *rhythme* des mouvemens de la voix ou de la durée relative des sons, dans une telle proportion, que, soit qu'on frappe toujours la même corde, soit qu'on varie les sons du grave à l'aigu, l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée et la quantité. Cette dernière espèce de *rhythme* est la seule dont j'ai à parler ici.

Le *rhythme* appliqué à la voix peut encore s'entendre de la parole ou du chant. Dans le premier sens, c'est du *rhythme* que naissent le nombre et l'harmonie dans l'éloquence, la mesure et la cadence dans la poésie : dans le second, le *rhythme* s'applique proprement à la valeur des notes, et s'appelle aujourd'hui *mesure*. (Voy. *Mesure*.) C'est encore à cette seconde acception que doit se borner ce que j'ai à dire ici sur le *rhythme* des anciens.

Comme les syllabes de la langue grecque avoient une quantité et des valeurs plus sensibles, plus déterminées que celles de notre langue, et que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes, longues ou brèves, différemment combinées, le *rhythme* du chant suivoit régulièrement la marche de ces pieds, et n'en étoit proprement que l'expression : il se divisoit, ainsi qu'eux, en deux temps, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois genres, même quatre, et plus, selon les divers rapports de ces temps; ces genres étoient l'*égal*, qu'ils appeloient aussi dactylique, où le *rhythme* étoit divisé en deux temps égaux; le *double*, trochaïque ou ïambique, dans lequel la durée de l'un des deux temps étoit double de celle de l'autre; le *sesquialtère*, qu'ils appeloient aussi *péonique*, dont la durée de l'un des deux temps étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2; et enfin l'*épitrite*, moins usité, où le rapport des deux temps étoit de 3 à 4.

Les temps de ces *rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de notes longues ou brèves, selon le mouvement: et dans ce sens un temps pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différens de mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient: mais les deux temps conservoient toujours entre eux le rapport déterminé par le genre du *rhythme*.

Outre cela, le mouvement et la marche des syllabes, et par conséquent des temps et du *rhythme* qui en résultoit, étoit susceptible d'ac-

célération et de ralentissement, à la volonté du poëte, selon l'expression des paroles et le caractère des passions qu'il falloit exprimer : ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *rhythme*, qui n'avoient d'autres bornes que celles au deçà ou au delà desquelles l'oreille n'est plus à la portée d'apercevoir les proportions.

Le *rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la poésie, se partageoit en trois autres genres : le *simple*, qui n'admettoit qu'une sorte de pieds; le *composé*, qui résultoit de deux ou plusieurs espèces de pieds; et le *mixte*, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *rhythmes* égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *rhythme*, selon l'entrelacement des différens vers. Le *rhythme* pouvoit être toujours uniforme, c'est-à-dire se battre à deux temps toujours égaux, comme dans les vers hexamètres, pentamètres, adoniens, anapestiques, etc.; ou toujours inégaux, comme dans les vers purs ïambiques; ou diversifié, c'est-à-dire mêlé de pieds égaux et d'inégaux, comme dans les scazons, les choriambiques, etc. : mais dans tous ces cas, les *rhythmes*, même semblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vitesse selon la nature des pieds; ainsi de deux *rhythmes* de même genre, résultant l'un de deux spondées, l'autre de deux pyrrhiques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les silences se trouvoient aussi dans le *rhythme* ancien, non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire seulement quelqu'une des parties, ou pour donner certains caractères au chant, mais seulement pour remplir la mesure de ces vers appelés catalectiques, qui manquoient d'une syllabe : ainsi le silence ne pouvoit jamais se trouver qu'à la fin du vers, pour suppléer à cette syllabe.

A l'égard des tenues, ils les connoissoient sans doute, puisqu'ils avoient un mot pour les exprimer : la pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *rhythme*, qui n'étoit que l'expression de la mesure et de l'harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquassent les roulades, les syncopes, ni les points, à moins que les instrumens ne fissent quelque chose de semblable en accompagnant la voix; de quoi nous n'avons nul indice.

Vossius, dans son livre *De poematum cantu, et viribus rhythmi*, relève beaucoup le *rhythme* ancien; et il lui attribue toute la force de l'ancienne musique : il dit qu'un *rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne représente aucune image des choses, ne peut avoir aucun effet, et que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons; il ajoute que le langage et la poésie modernes sont peu propres pour la musique, et que nous n'aurons jamais de bonne musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le chant : c'est-à-dire jusqu'à ce que nous réformions notre langage, et que nous lui donnions, à l'exemple des anciens, la

quantité et les pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul pied; de sorte que nous n'avons dans notre poésie aucun *rhythme* véritable, et qu'en fabriquant nos vers nous ne pensons qu'à y faire entrer un certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature elles sont : ce n'est sûrement pas là de l'étoffe pour la musique.

Le *rhythme* est une partie essentielle de la musique, et surtout de l'imitative; sans lui la mélodie n'est rien, et par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impression que font sur nous la mesure et la cadence? Quel est le principe par lequel ces retours, tantôt égaux et tantôt variés, affectent nos âmes, et peuvent y porter le sentiment des passions? Demandez-le au métaphysicien : tout ce que nous pouvons dire ici est que, comme la mélodie tire son caractère des accens de la langue, le *rhythme* tire le sien du caractère de la prosodie et alors il agit comme image de la parole : à quoi nous ajouterons que certaines passions ont dans la nature un caractère *rhythmique* aussi bien qu'un caractère mélodieux, absolu, et indépendant de la langue; comme la tristesse, qui marche par temps égaux et lents, de même que par tons remisses et bas; la joie, par temps sautillans et vites, de même que par tons aigus et intenses: d'où je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractère propre, mais plus difficile à saisir, à cause que la plupart de ces autres passions, étant composées, participent plus ou moins tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE, *s. f.* Partie de l'art musical qui enseignoit à pratiquer les règles du mouvement et du *rhythme* selon les lois de la rhythmopée.

La *rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, consistoit à savoir choisir entre les trois modes établis par la rhythmopée le plus propre au caractère dont il s'agissoit, à connoître et posséder à fond toutes les sortes de rhythmes, à discerner et employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la manière à la fois la plus expressive et la plus agréable, et enfin à distinguer l'*arsis* et la *thésis* par la marche la plus sensible et la mieux cadencée.

RHYTHMOPÉE, ῥυθμοποία, *s. f.* Partie de la science musicale qui prescrivoit à l'art rhythmique les lois du rhythme et de tout ce qui lui appartient. (Voy. *Rhythme.*) La *rhythmopée* étoit à la rhythmique ce qu'étoit la mélopée à la mélodie.

La *rhythmopée* avoit pour objet le mouvement ou le temps dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre et le mélange, soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer: elle renfermoit aussi la science des mouvemens muets, appelée *orchesis*, et en général de tous les mouvemens réguliers; mais elle se rapportoit principalement à la poésie, parce qu'alors la poésie régloit seule les mouvemens de la musique, et qu'il n'y avoit point de musique purement instrumentale qui eût un rhythme indépendant.

On sait que la *rhythmopée* se partageoit en trois modes ou tropes principaux, l'un bas et serré, un autre élevé et grand, et le moyen paisible et tranquille; mais du reste les anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur musique, et ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le chant.

RIGAUDON, *s. m.* Sorte de danse dont l'air se bat à deux temps, d'un mouvement gai, et se divise ordinairement en deux reprises phrasées de quatre en quatre mesures, et commençant par la dernière note du second temps.

On trouve *rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï dire à un maître à danser que le nom de cette danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appeloit *Rigaud*.

RIPPIENO, *s. m.* Mot italien qui se trouve assez fréquemment dans les musiques d'église, et qui équivaut au mot *chœur* ou *tous*.

RITOURNELLE, *s. f.* Trait de symphonie qui s'emploie en manière de prélude à la tête d'un air dont ordinairement il annonce le chant; ou à la fin, pour imiter et assurer la fin du même chant; ou dans le milieu, pour reposer la voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la pièce.

Dans les recueils ou partitions de vieille musique italienne, les *ritournelles* sont souvent désignées par les mots *si suona*, qui signifient que l'instrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelle vient de l'italien *ritornello*, et signifie *petit retour*. Aujourd'hui que la symphonie a pris un caractère plus brillant, et presque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guère à de simples répétitions : aussi le mot *ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE, *s. m.* Le papier séparé qui contient la musique que doit exécuter un concertant, et qui s'appelle *partie* dans un concert, s'appelle *rolle* à l'Opéra : ainsi l'on doit distribuer une *partie* à chaque musicien, et un *rolle* à chaque acteur.

ROMANCE, *s. f.* Air sur lequel on chante un petit poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse, et souvent tragique. Comme la *romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter : il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affoiblit cette impression.

il ne faut, pour le chant de la *romance*, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement.

Romanesque, *s. f.* Air à danser. (Voy. *Gaillarde.*)

Ronde, *adj pris subst.* Note blanche et ronde, sans queue, laquelle vaut une mesure entière à quatre temps, c'est-à-dire deux blanches ou quatre noires. La *ronde* est de toutes les notes restées en usage celle qui a le plus de valeur; autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, et elle s'appeloit semi-brève. (Voy. *Semi-brève* et *Valeur des notes*.)

Ronde de table. Sorte de chanson à boire, et pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante à table chacun à son tour, et sur lesquels tous les convives font chorus en reprenant le refrain.

Rondeau, *s. m.* Sorte d'air à deux ou plusieurs reprises, et dont la forme est telle qu'après avoir fini la seconde reprise on reprend la première; et ainsi de suite, revenant toujours et finissant par cette même première reprise par laquelle on a commencé. Pour cela on doit tellement conduire la modulation, que la fin de la première reprise convienne au commencement de toutes les autres, et que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première.

Les grands airs italiens et toutes nos ariettes sont en *rondeau*, de même que la plus grande partie des pièces de clavecin françoises.

Les routines sont des magasins de contre-sens pour ceux qui les suivent sans réflexion : telle est pour les musiciens celle des *rondeaux*. Il faut bien du discernement pour faire un choix de paroles qui leur soient propres. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée complète, divisée en deux membres, en reprenant la première incise et finissant par là. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une comparaison dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier et finissant par là. Enfin il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle, en sorte qu'oubliant derechef l'exception qui se rapporte à lui il finisse en reprenant la pensée générale.

Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre amène une réflexion qui le renforce et l'appuie dans le second; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, emplissant le premier membre, éclaircit une comparaison dans le second; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve et sa confirmation dans le second; toutes les fois enfin que le premier membre contient la proposition de faire une chose, et le second la raison de la proposition, dans ces divers cas et dans les semblables le *rondeau* est toujours bien placé.

Roulade, *s. f.* Passage dans le chant de plusieurs notes sur une même syllabe.

La *roulade* n'est qu'une imitation de la mélodie instrumentale dans les occasions où, soit pour les grâces du chant, soit pour la vérité de l'image, soit pour la force de l'expression, il est à propos de suspendre le discours et de prolonger la mélodie; mais il faut de plus que la syl

labe soit longue, que la voix en soit éclatante et propre à laisser au gosier la facilité d'entonner nettement et légèrement les notes de la *roulade* sans fatiguer l'organe du chanteur, ni par conséquent l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire sortir la voix sont les *a*; ensuite les *o*, les *è* ouverts : l'*i* et l'*u* sont peu sonores; encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles nasales, on n'y doit jamais faire de *roulades*. La langue italienne, pleine d'*o*, et d'*a*, est beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'est la françoise; aussi les musiciens italiens ne les épargnent-ils pas : au contraire, les François, obligés de composer presque toute leur musique syllabique, à cause des voyelles peu favorables, sont contraints de donner aux notes une marche lente et posée, ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes, ce qui rend nécessairement le chant languissant ou dur. Je ne vois pas comment la musique françoise pourroit jamais surmonter cet inconvénient.

C'est un préjugé populaire de penser qu'une *roulade* soit toujours hors de place dans un chant triste et pathétique; au contraire, quand le cœur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des accens que l'esprit ne peut trouver des paroles, et de là vient l'usage des interjections dans toutes les langues. (Voy. *Neume*.) Ce n'est pas une moindre erreur de croire qu'une *roulade* est toujours bien placée sur une syllabe ou dans un mot qui la comporte, sans considérer si la situation du chanteur, si le sentiment qu'il doit éprouver la comporte aussi.

La *roulade* est une invention de la musique moderne. Il ne paroît pas que les anciens en aient fait aucun usage, ni jamais battu plus de deux notes sur la même syllabe. Cette différence est un effet de celle des deux musiques, dont l'une étoit asservie à la langue, et dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT, *s. m.* Voy. *Roulade.*

S

S. Cette lettre écrite seule dans la partie récitante d'un concerto signifie *solo*. et alors elle est alternative avec le T, qui signifie *tutti*.

SARABANDE, *s. f* Air d'une danse grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, et se dansoit autrefois avec des castagnettes. Cette danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux opéras françois. L'air de la sarabande est à trois temps lents.

SAUT, *s. m.* Tout passage d'un son à un autre par degrés disjoints est un *saut*. Il y a *saut régulier*, qui se fait toujours sur un intervalle consonnant, et *saut irrégulier*, qui se fait sur un intervalle dissonant. Cette distinction vient de ce que toutes les dissonances, excepté la seconde, qui n'est pas un *saut*, sont plus difficiles à entonner que les consonnances; observation nécessaire dans la mélodie pour composer des chants faciles et agréables.

SAUTER, *v. n.* On fait *sauter* le ton, lorsque, donnant trop de vent dans une flûte, ou dans un tuyau d'un instrument à vent, on force l'air à se diviser et à faire résonner, au lieu du ton plein de la flûte ou

du tuyau. quelqu'un seulement de ses harmoniques. Quand le *saut* est d'une octave entière, cela s'appelle *octavier.* (Voy. *Octavier.*) Il est clair que, pour varier les sons de la trompette et du cor de chasse, il faut nécessairement *sauter*, et ce n'est encore qu'en *sautant* qu'on fait des octaves sur la flûte.

SAUVER, *v. a. Sauver* une dissonance, c'est la résoudre, selon les règles, sur une consonnance de l'accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, et à la basse fondamentale de l'accord dissonant, et à la partie qui forme la dissonance.

Il n'y a aucune manière de *sauver* qui ne dérive d'un acte de cadence; c'est donc par l'espèce de la cadence qu'on veut faire, qu'est déterminé le mouvement de la basse fondamentale. (Voy. *Cadence.*) A l'égard de la partie qui forme la dissonance, elle ne doit ni rester en place, ni marcher par degrés disjoints, mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de la dissonance. Les maîtres disent que les dissonances majeures doivent monter et les mineures descendre, ce qui n'est pas sans exception, puisque, dans certaines cordes d'harmonie, une septième, bien que majeure, ne doit pas monter, mais descendre, si ce n'est dans l'accord appelé fort incorrectement accord de septième superflue. Il vaut donc mieux dire que la septième, et toute dissonance qui en dérive. doit descendre; et que la sixte ajoutée, et toute dissonance qui en dérive, doit monter : c'est là une règle vraiment générale et sans aucune exception; il en est de même de la loi de *sauver* la dissonance. Il y a des dissonances qu'on ne peut préparer; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *sauver*.

A l'égard de la note sensible appelée improprement dissonance majeure, si elle doit monter, c'est moins par la règle de *sauver* la dissonance, que par celle de la marche diatonique, et de préférer le plus court chemin; et en effet il y a des cas, comme celui de la cadence interrompue, où cette note sensible ne monte point.

Dans les accords par supposition, un même accord fournit souvent deux dissonances, comme la septième et la neuvième, la neuvième et la quarte, etc. Alors ces dissonances ont dû se préparer et doivent se *sauver* toutes deux : c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissone, non-seulement sur la basse fondamentale, mais aussi sur la basse continue.

SCÈNE, *s. f.* On distingue en musique lyrique la *scène* du monologue, en ce qu'il n'y a qu'un seul acteur dans le monologue, et qu'il y a dans la *scène* au moins deux interlocuteurs : par conséquent dans le monologue le caractère du chant doit être un, du moins quant à la personne; mais dans les *scènes* le chant doit avoir autant de caractères différens qu'il y a d'interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même timbre, et communément le même style dans toutes les choses qu'il dit, chaque acteur, dans les diverses passions qu'il exprime, doit toujours garder un caractère qui lui soit propre, et qui le distingue d'un autre acteur : la douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme la colère d'une femme a d'autres accens que celle d'un guerrier : un

barbare ne dira point *je vous aime* comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les *scènes*, non-seulement le caractère de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler : ce caractère s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rôle : car le tour de chant d'une haute-contre est différent de celui d'une basse-taille ; on met plus de gravité dans les chants des bas-dessus, et plus de légèreté dans ceux des voix plus aiguës. Mais, outre ces différences, l'habile compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages, en sorte qu'on connoîtra bientôt à l'accent particulier du récitatif et du chant si c'est Mandane ou Émire, si c'est Olinte ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent et marquent ces différences ; mais je dis cependant que ce n'est qu'en les observant et d'autres semblables qu'on parvient à produire l'illusion.

Schisma, *s. m.* Petit intervalle qui vaut la moitié du comma, et dont par conséquent la raison est sourde, puisque pour l'exprimer en nombre il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 et 81.

Schœnion. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

Scholie ou Scolie, *s. f.* Sorte de chansons chez les anciens Grecs, dont les caractères étoient extrêmement diversifiés selon les sujets et les personnes. (Voy. *Chanson.*)

Seconde, *adj. pris subst.* Intervalle d'un degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur des intervalles de *seconde.*

Il y a quatre sortes de *secondes*. La première, appelée *seconde diminuée*, se fait sur un ton majeur, dont la note inférieure est rapprochée par un dièse, et la supérieure par un bémol ; tel est, par exemple, l'intervalle du *ré* bémol à l'*ut* dièse. Le rapport de cette *seconde* est de 375 à 384 ; mais elle n'est d'aucun usage, si ce n'est dans le genre enharmonique ; encore l'intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du tempérament. A l'égard de l'intervalle d'une note à son dièse, que Brossard appelle *seconde diminuée*, ce n'est pas une *seconde*, c'est un unisson altéré.

La deuxième, qu'on appelle *seconde mineure*, est constituée par le semi-ton majeur ; comme du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport est de 15 à 16.

La troisième est la *seconde majeure*, laquelle forme l'intervalle d'un ton. Comme ce ton peut être majeur ou mineur, le rapport de cette seconde est de 8 à 9 dans le premier cas, et de 9 à 10 dans le second : mais cette différence s'évanouit dans notre musique.

Enfin la quatrième est la *seconde superflue*, composée d'un ton majeur et d'un semi-ton mineur, comme du *fa* au *sol* dièse : son rapport est de 64 à 75.

Il y a dans l'harmonie deux accords qui portent le nom de *seconde :* le premier s'appelle simplement accord de *seconde;* c'est un accord de septième renversée, dont la dissonance est à la basse ; d'où il s'ensuit bien clairement qu'il faut que la basse syncope pour la préparer. (Voy. *Préparer.*) Quand l'accord de septième est dominant, c'est-à-

dire quand la tierce est majeure, l'accord de *seconde* s'appelle accord de triton, et la syncope n'est pas nécessaire, parce que la préparation ne l'est pas.

L'autre s'appelle accord de *seconde superflue;* c'est un accord renversé de celui de septième diminuée, dont la septième elle-même est portée à la basse : cet accord est également bon avec ou sans syncope. (Voy. *Syncope.*)

SEMI. Mot emprunté du latin et qui signifie *demi :* on s'en sert en musique au lieu du *hemi* des Grecs, pour composer très-barbarement plusieurs mots techniques moitié grecs et moitié latins.

Ce mot, au-devant du nom grec de quelque intervalle que ce soit, signifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet intervalle, mais seulement d'un *semi-ton* mineur; ainsi *semi-diton* est la tierce mineure, *semi-diapenté* est la fausse quinte, *semi-diatessaron* la quarte diminuée, etc.

SEMI-BRÈVE, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une valeur de note ou une mesure de temps, qui comprend l'intervalle de deux minimes ou blanches, c'est-à-dire la moitié d'une brève. La *semi-brève* s'appelle maintenant ronde, parce qu'elle a cette figure, mais autrefois elle étoit en losange.

Anciennement la *semi-brève* se divisoit en majeure et mineure. La majeure vaut deux tiers de la brève parfaite : et la mineure vaut l'autre tiers de la même brève : ainsi la *semi-brève* majeure en contient deux mineures.

La *semi-brève*, avant qu'on eût inventé la minime, étant la note de moindre valeur, ne se divisoit plus : cette indivisibilité, disoit-on, est en quelque manière indiquée par sa figure en losange, terminée en haut, en bas, et des deux côtés par des points : or, Muris prouve, par l'autorité d'Aristote et d'Euclide, que le point est indivisible; d'où il conclut que la *semi-brève* enfermée entre quatre points est indivisible comme eux.

SEMI-TON, *s. m.* C'est le moindre de tous les intervalles admis dans la musique moderne : il vaut à peu près la moitié d'un *ton*.

Il y a plusieurs espèces de *semi-tons :* on en peut distinguer deux dans la pratique; le *semi-ton* majeur et le *semi-ton* mineur : trois autres sont connus dans les calculs harmoniques; savoir, le *semi-ton* maxime, le minime et le moyen.

Le *semi-ton* majeur est la différence de la tierce majeure à la quarte, comme *mi fa;* son rapport est de 15 à 16, et il forme le plus petit de tous les intervalles diatoniques.

Le *semi-ton* mineur est la différence de la tierce majeure à la tierce mineure : il se marque sur le même degré par un dièse ou par un bémol; il ne forme qu'un intervalle chromatique, et son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *semi-tons* par la manière de les noter, il n'y en a pourtant aucune sur l'orgue et le clavecin, et le même *semi-ton* est tantôt majeur et tantôt mineur, tantôt diatonique et tantôt chromatique, selon le mode où l'on est. Cependant

on appelle, dans la pratique, *semi-tons* mineurs ceux qui, se marquant par bémol ou par dièse, ne changent point le degré, et *semi-tons* majeurs, ceux qui forment un intervalle de seconde.

Quant aux trois autres *semi-tons* admis seulement dans la théorie, le *semi-ton* maxime est la différence du ton majeur au *semi-ton* mineur, et son rapport est de 25 à 27. Le *semi-ton* moyen est la différence du *semi-ton* majeur au ton majeur, et son rapport est de 128 à 135. Enfin le *semi-ton* minime est la différence du *semi-ton* maxime au *semi-ton* moyen, et son rapport est de 125 à 128.

De tous ces intervalles il n'y a que le *semi-ton* majeur, qui, en qualité de seconde, soit quelquefois admis dans l'harmonie.

SEMI-TONIQUE, *adj.* Échelle *semi-tonique* ou *chromatique.* (Voy. *Échelle.*)

SENSIBILITÉ, *s. f.* Disposition de l'âme qui inspire au compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'exécutant la vive expression de ces mêmes idées, et à l'auditeur la vive impression des beautés et des défauts de la musique qu'on lui fait entendre. (Voy. *Goût.*)

SENSIBLE, *adj. Accord sensible* est celui qu'on appelle autrement *accord dominant.* (Voy. *Accord.*) Il se pratique uniquement sur la dominante du ton; de là lui vient le nom d'*accord dominant*, et il porte toujours la note *sensible* pour tierce de cette dominante; d'où lui vient le nom d'*accord sensible.* (Voy. *Accord.*) A l'égard de la *note sensible*, voyez *Note.*

SEPTIÈME, *adj. pris subst.* Intervalle dissonant renversé de la seconde, et appelé par les Grecs *heptachordon*, parce qu'il est formé de sept sons ou de six degrés diatoniques. Il y en a de quatre sortes.

La première est la *septième mineure*, composée de quatre tons, trois majeurs et un mineur, et de deux semi-tons majeurs, comme de *mi* à *ré;* et chromatiquement de dix semi-tons, dont six majeurs et quatre mineurs. Son rapport est de 5 à 9.

La deuxième est la *septième majeure*, composée diatoniquement de cinq tons, trois majeurs et deux mineurs, et d'un semi-ton majeur, de sorte qu'il ne faut plus qu'un semi-ton majeur pour faire une octave, comme d'*ut* à *si :* et chromatiquement d'onze semi-tons, dont six majeurs et cinq mineurs. Son rapport est de 8 à 15.

La troisième est la *septième diminuée :* elle est composée de trois tons, deux mineurs et un majeur; et de trois semi-tons majeurs, comme de l'*ut* dièse au *si* bémol. Son rapport est de 75 à 128.

La quatrième est la *septième superflue :* elle est composée de cinq tons, trois mineurs et deux majeurs, un semi-ton majeur et un semi-ton mineur, comme du *si* bémol au *la* dièse; de sorte qu'il ne lui manque qu'un comma pour faire une octave. Son rapport est de 81 à 160. Mais cette dernière espèce n'est point usitée en musique, si ce n'est dans quelques transitions enharmoniques.

Il y a trois accords de *septième.*

Le premier est fondamental, et porte simplement le nom de *septième;* mais quand la tierce est majeure et la *septième* mineure, il s'appelle accord sensible ou dominant. Il se compose de la tierce, de la quinte, et de la septième.

Le second est encore fondamental, et s'appelle accord de *septième diminuée;* il est composé de la tierce mineure, de la fausse quinte et de la *septième diminuée* dont il prend le nom, c'est-à-dire de trois tierces mineures consécutives, et c'est le seul accord qui soit ainsi formé d'intervalles égaux; il ne se fait que sur la note sensible. (Voy. *Enharmonique.*)

Le troisième s'appelle accord de *septième superflue :* c'est un accord par supposition formé par l'accord dominant au-dessous duquel la basse fait entendre la tonique.

Il y a encore un accord de *septième et sixte*, qui n'est qu'un renversement de l'accord de neuvième; il ne se pratique guère que dans les points d'orgue, à cause de sa dureté. (Voy. *Accord.*)

Sérénade, *s. f.* Concert qui se donne la nuit sous les fenêtres de quelqu'un. Il n'est ordinairement composé que de musique instrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des voix. On appelle aussi *sérénades* les pièces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions. La mode des *sérénades* est passée depuis longtemps, ou ne dure plus que parmi le peuple; et c'est grand dommage : le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la musique et la rend plus délicieuse.

Ce mot, italien d'origine, vient sans doute de *sereno*, ou du latin *serum*, le soir. Quand le concert se fait sur le matin ou à l'aube du jour, il s'appelle *aubade*.

Serré, *adj.* Les intervalles *serrés* dans les genres épais de la musique grecque sont le premier et le second de chaque tétracorde. (Voy. *Épais.*)

Sesqui. Particule souvent employée par nos anciens musiciens dans la composition des mots servant à exprimer différentes sortes de mesures.

Ils appeloient donc *sesquialtères* les mesures dont la principale note valoit une moitié en sus de plus que sa valeur ordinaire, c'est-à-dire trois des notes dont elle n'auroit autrement valu que deux; ce qui avoit lieu dans toutes les mesures triples, soit dans les majeures, où la brève même sans point valoit trois semi-brèves, soit dans les mineures, où la semi-brève valoit trois minimes, etc.

Ils appeloient encore *sesquioctave* le triple, marqué par ce signe C $\frac{9}{8}$; double *sesquiquarte* le triple marqué C $\frac{9}{4}$, et ainsi des autres. *Sesquiditon* ou *hémiditon*, dans la musique grecque, est l'intervalle d'une tierce majeure diminuée d'un semi-ton; c'est-à-dire une tierce mineure.

Sextuple, *adj.* Nom donné assez improprement aux mesures à deux temps, composées de six notes égales, trois pour chaque temps : ces sortes de mesures ont été appelées encore plus mal à propos par quelques-uns *mesures à six temps*.

On peut compter cinq espèces de ces mesures *sextuples*, c'est-à-dire autant qu'il y a de différentes valeurs de notes, depuis celle qui est composée de six rondes ou semi-brèves, appelée en France *triple de six pour un*, et qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle appelée

triple de six pour seize, composée de six doubles croches seulement, et qui se marque ainsi $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces distinctions sont abolies; et en effet elles sont assez inutiles, puisque toutes ces différentes figures de notes sont moins des mesures différentes que des modifications de mouvemens dans la même espèce de mesure : ce qui se marque encore mieux avec un seul mot écrit à la tête de l'air, qu'avec tout ce fatras de chiffres et de notes, qui ne servent qu'à embrouiller un art déjà assez difficile en lui-même. (Voy. *Double*, *Triple*, *Temps*, *Mesure*, *Valeur des notes*.)

Si. Une des sept syllabes dont on se sert en France pour solfier les notes. Gui Arétin, en composant sa gamme, n'inventa que six de ces syllabes, parce qu'il ne fit que changer en hexacordes les tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond sa gamme fût, ainsi que la nôtre, composée de sept notes. Il arriva de là que, pour nommer la septième, il falloit à chaque instant changer les noms des autres et les nommer de diverses manières; embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *si*, sur la gamme duquel un musicien, nommé *de Nivers*, fit au commencement du siècle un ouvrage exprès.

Brossard et ceux qui l'ont suivi attribuent l'invention du *si* à un autre musicien nommé *Le Maire*, entre le milieu et la fin du dernier siècle; d'autres en font honneur à un certain *Van der Putten;* d'autres remontent jusqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330; et le cardinal Bona dit que dès le XIe siècle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajouta une note aux six de Gui, pour éviter les difficultés des nuances et faciliter l'étude du chant.

Mais sans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte sans doute avec lui, ou sur laquelle Bona, plus récent de cinq siècles, a pu se tromper, il est même aisé de prouver que l'invention du *si* est de beaucoup postérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de semblable. A l'égard de Van der Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reste Le Maire, en faveur duquel les voix semblent se réunir. Si l'invention consiste à avoir introduit dans la pratique l'usage de cette syllabe *si*, je ne vois pas beaucoup de raisons pour lui en disputer l'honneur; mais si le véritable inventeur est celui qui a vu le premier la nécessité d'une septième syllabe, et qui en a ajouté une en conséquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre; car on trouve, en plusieurs endroits, des écrits du P. Mersenne, la nécessité de cette septième syllabe pour éviter les muances; et il témoigne que plusieurs avoient inventé ou mis en pratique cette septième syllabe à peu près dans le même temps, et entre autres Gilles Grand-Jean, maître écrivain de Sens; mais que les uns nommoient cette syllabe *ci*, d'autres *di*, d'autres *ni*, d'autres *si*, d'autres *za*, etc. Même avant le P. Mersenne, on trouve dans un ouvrage de Banchieri, moine olivétan, imprimé en 1614, et intitulé *Cartella di musica*, l'addition de la même septième syllabe; il l'appelle *bi* par bécarre, *ba* par bémol, et il assure que cette addition a été fort approuvée à Rome : de sorte que toute la prétendue invention de Le Maire consiste tout au

plus à avoir écrit ou prononcé *si*, au lieu d'écrire ou prononcer *bi* ou *ba*, *ni* ou *di;* et voilà avec quoi un homme est immortalisé. Du reste l'usage du *si* n'est connu qu'en France, et, malgré ce qu'en dit le moine Banchieri, il ne s'est pas même conservé en Italie.

SICILIENNE, *s. f.* Sorte d'air à danser, dans la mesure à six-quatre ou six-huit, d'un mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la gigue.

SIGNES, *s. m.* Ce sont en général tous les divers caractères dont on se sert pour noter la musique : mais ce mot s'entend plus particulièrement des dièses, bémols, bécarres, points, reprises, pauses, guidons, et autres petits caractères détachés, qui, sans être de véritables notes, sont des modifications de notes et de la manière de les exécuter.

SILENCES, *s. m.* Signes répondant aux diverses valeurs des notes, lesquels, mis à la place de ces notes, marquent que tout le temps de la valeur doit être passé en silence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de notes différentes, depuis la maxime jusqu'à la quadruple croche, il n'y a cependant que neuf caractères différens pour les *silences;* car celui qui doit correspondre à la maxime a toujours manqué, et, pour en exprimer la durée, on double le bâton de quatre mesures équivalant à la longue.

Ces divers *silences* sont donc : 1° le bâton de quatre mesures, qui vaut une longue; 2° le bâton de deux mesures, qui vaut une brève ou carrée; 3° la pause, qui vaut une semi-brève ou ronde; 4° la demi-pause, qui vaut une minime ou blanche; 5° le soupir, qui vaut une noire; 6° le demi-soupir, qui vaut une croche; 7° le quart de soupir, qui vaut une double croche; 8° le demi-quart de soupir, qui vaut une triple croche; 9° et enfin le seizième de soupir, qui vaut une quadruple croche. Voyez les figures de tous ces silences (pl. VII, fig. 2.)

Il faut remarquer que le point n'a pas lieu parmi les *silences* comme parmi les notes; car, bien qu'une noire et un soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer le soupir pour exprimer la valeur d'une noire pointée; mais on doit, après le soupir, écrire encore un demi-soupir; cependant, comme quelques-uns pointent aussi les *silences*, il faut que l'exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE, *s. m.* Dans les doubles et dans les variations, le premier couplet ou l'air original, tel qu'il est d'abord noté, s'appelle le *simple.* (Voy. *Double*, *Variations.*)

SIXTE, *s. f.* La seconde des deux consonnances imparfaites, appelée par les Grecs *hexacorde*, parce que son intervalle est formé de six sons ou de cinq degrés diatoniques. La *sixte* est bien une consonnance naturelle, mais seulement par combinaison; car il n'y a point dans l'ordre des consonnances de *sixte* simple et directe.

A ne considérer les *sixtes* que par leurs intervalles, on en trouve de quatre sortes, deux consonnantes et deux dissonantes.

Les consonnantes sont : 1° la *sixte mineure*, composée de trois tons et de deux semi-tons majeurs, comme *mi ut :* son rapport est de 5 à 8; 2° la *sixte majeure*, composée de quatre tons et un semi-ton majeur, comme *sol mi :* son rapport est de 3 à 5.

Les *sixtes* dissonantes sont : 1° la *sixte diminuée*, composée de deux tons et de trois semi-tons majeurs, comme *ut* dièse, *la* bémol, et dont le rapport est de 125 à 192; 2° la *sixte superflue*, composée de quatre tons, un semi-ton majeur et un semi-ton mineur, comme *si* bémol et *sol* dièse. Le rapport de cette *sixte* est de 72 à 125.

Ces deux derniers intervalles ne s'emploient jamais dans la mélodie, et la *sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'harmonie.

Il y a sept accords qui portent le nom de *sixte :* le premier s'appelle simplement accord de *sixte;* c'est l'accord parfait, dont la tierce est portée à la basse : sa place est sur la médiante du ton, ou sur la note sensible, ou sur la sixième note.

Le second s'appelle accord de *sixte quarte;* c'est encore l'accord parfait, dont la quinte est portée à la basse; il ne se fait guère que sur la dominante ou sur la tonique.

Le troisième est appelé accord de *petite sixte;* c'est un accord de septième, dont la quinte est portée à la basse. La *petite sixte* se met ordinairement sur la seconde note du ton, ou sur la sixième.

Le quatrième est l'accord de *sixte et quinte* ou *grande sixte;* c'est encore un accord de septième, mais dont la tierce est portée à la basse. Si l'accord fondamental est dominant, alors l'accord de *grande sixte* perd ce nom et s'appelle accord de *fausse quinte*. (Voy. *Fausse quinte.*) La *grande sixte* ne se met communément que sur la quatrième note du ton.

Le cinquième est l'accord de *sixte ajoutée;* accord fondamental, composé, ainsi que celui de *grande sixte*, de tierce, de quinte, *sixte* majeure, et qui se place de même sur la tonique ou sur la quatrième note. On ne peut donc distinguer ces deux accords que par la manière de les sauver; car si la quinte descend et que la *sixte* reste, c'est l'accord de *grande sixte*, et la basse fait une cadence parfaite; mais si la quinte reste et que la sixte monte, c'est l'accord de *sixte ajoutée*, et la basse fondamentale fait une cadence irrégulière; or, comme après avoir frappé cet accord on est maître de le sauver de l'une de ces deux manières, cela tient l'auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'accord jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé; et c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *double emploi*. (Voy. *Double emploi.*)

Le sixième accord est celui de *sixte majeure* et *fausse quinte*, lequel n'est autre chose qu'un accord de *petite sixte*, en mode mineur, dans lequel la *fausse quinte* est substituée à la quarte : c'est, pour m'exprimer autrement, un accord de *septième diminuée*, dans lequel la tierce est portée à la basse : il ne se place que sur la seconde note du ton.

Enfin le septième accord de *sixte* est celui de *sixte superflue;* c'est une espèce de *petite sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixième note d'un ton mineur descendant sur la dominante; comme alors la sixte de cette sixième note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoutant encore un dièse : alors cette *sixte superflue* devient un accord original, lequel ne se renverse point. (Voy. *Accord.*)

SOL. La cinquième des six syllabes inventées par l'Arétin pour prononcer les notes de la gamme. Le *sol* naturel répond à la lettre G. (Voy. *Gamme*.)

SOLFIER, *v. n.* C'est, en entonnant des sons, prononcer en même temps les syllabes de la gamme qui leur correspondent. Cet exercice est celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la musique, afin que l'idée de ces différentes syllabes s'unissant dans leur esprit à celle des intervalles qui s'y rapportent, ces syllabes leur aident à rappeler ces intervalles.

Aristide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *solfier* quatre syllabes ou dénominations des notes, qu'ils répétoient à chaque tétracorde, comme nous en répétons sept à chaque octave; ces quatre syllabes étoient les suivantes *té*, *ta*, *thè*, *tho*. La première répondoit au premier son ou à l'hypate du premier tétracorde et des suivans; la seconde, à la parhypate; la troisième, au lichanos; la quatrième, à la nète; et ainsi de suite en recommençant : manière de *solfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du tétracorde, et que les sons homologues, gardant et les mêmes rapports et les mêmes noms d'un tétracorde à l'autre, étoient censés répétés de quarte en quarte, comme chez nous d'octave en octave, prouve en même temps que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, et s'établissoit sur des principes tout différens.

Gui d'Arezzo, ayant substitué son hexacorde au tétracorde ancien, substitua aussi, pour le *solfier*, six autres syllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois; ces six syllabes sont les suivantes, *ut ré mi fa sol la*, tirées, comme chacun sait, de l'hymne de saint Jean-Baptiste. Mais chacun ne sait pas que l'air de cette hymne, tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'Église romaine, n'est pas exactement celui dont l'Arétin tira ses syllabes, puisque les sons qui les portent dans cette hymne ne sont pas ceux qui les portent dans sa gamme. On trouve, dans un ancien manuscrit conservé dans la bibliothèque du chapitre de Sens, cette hymne telle probablement qu'on la chantoit du temps de l'Arétin, et dans laquelle chacune des six syllabes est exactement appliquée au son correspondant de la gamme, comme on peut le voir planche XVII (fig. 2), où j'ai transcrit cette hymne en notes de plaint-chant.

Il paroît que l'usage des six syllabes de Gui ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puisque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les syllabes *pro to do no tu a*, au lieu de celles-là; mais enfin celles de Gui l'emportèrent, et furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *solfie* seulement par les lettres de la gamme, et non par les syllabes : en sorte que la note qu'en *solfiant* nous appelons *la*, ils l'appellent A; celle que nous appelons *ut*, ils l'appellent C. Pour les notes diésées ils ajoutent un *s* à la lettre et prononcent cet *s*, *is;* en sorte, par exemple, que pour *solfier ré* dièse ils prononcent *dis*. Ils ont aussi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque

du *si*, qui n'est B qu'étant bémol; lorsqu'il est bécarre, il est H; ils ne connoissent, en *solfiant*, de bémol que celui-là seul; au lieu du bémol de toute autre note, ils prennent le dièse de celle qui est au-dessous; ainsi pour *la* bémol ils *solfient G s*, pour *mi* bémol *D s*, etc. Cette manière de *solfier* est si dure et si embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en servir et devenir toutefois grand musicien.

Depuis l'établissement de la gamme de l'Arétin, on a essayé en différens temps de substituer d'autres syllabes aux siennes. Comme la voix des trois premières est assez sourde, M. Sauveur, en changeant la manière de noter, avoit aussi changé celle de *solfier*, et il nommoit les huit notes de l'octave par les huït syllabes suivantes *pa ra ga da so bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus passé que les notes; mais, pour la syllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur; les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *solfier*, quoiqu'ils nomment *ut* et non pas *do* dans la gamme. Quant à l'addition du *si*, voyez *Si*.

A l'égard des notes altérées par dièse ou par bémol, elles portent le nom de la note au naturel, et cela cause dans la manière de *solfier* bien des embarras auxquels M. de Boisgelou s'est proposé de remédier en ajoutant cinq notes pour compléter le système chromatique et donner un nom particulier à chaque note. Ces noms avec les anciens sont, en tout, au nombre de douze, autant qu'il y a de cordes dans ce système : savoir, *ut de ré ma mi fa si sol be la sa si :* au moyen de ces cinq notes ajoutées, et des noms qu'elles portent, tous les bémols et les dièses sont anéantis, comme on le pourra voir au mot *Système*, dans l'exposition de celui de M. de Boisgelou.

Il y a diverses manières de *solfier :* savoir, par muances, par transposition et au naturel. (Voy. *Muances*, *Naturel* et *Transposition.*) La première méthode est la plus ancienne; la seconde est la meilleure; la troisième est la plus commune en France. Plusieurs nations ont gardé dans les muances l'ancienne nomenclature des six syllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *solfient* sur ces quatre syllabes seulement *mi fa sol la.* Les François, au contraire, ont ajouté une syllabe pour renfermer sous des noms différens tous les sept tons diatoniques de l'octave.

Les inconvéniens de la méthode de l'Arétin sont considérables; car, faute d'avoir rendu complète la gamme de l'octave, les syllabes de cette gamme ne signifient ni des touches fixes du clavier, ni des degrés du ton, ni même des intervalles déterminés. Par les muances, *la fa* peut former un intervalle de tierce majeure en descendant, ou de tierce mineure en montant, ou d'un demi-ton encore en montant, comme il est aisé de voir par la gamme, etc. (Voy. *Gamme*, *Muances*.) C'est encore pis par la méthode angloise : on trouve à chaque instant différens intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes syllabes, et les mêmes noms de notes y reviennent à toutes les quartes, comme parmi les Grecs, au lieu de n'y revenir qu'à toutes les octaves, selon le système moderne.

La manière de *solfier* établie en France par l'addition du *si* vaut assurément mieux que tout cela : car, la gamme se trouvant complète,

les nuances deviennent inutiles, et l'analogie des octaves est parfaitement observée : mais les musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des notes toujours fixes et déterminés sur les touches du clavier, en sorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les degrés d'un ton transposé n'en ont point; défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les dièses ou bémols de la clef, qui ôte aux noms des notes l'expression des intervalles qui leur sont propres, et qui efface enfin autant qu'il est possible toutes les traces de la modulation.

Ut ou *ré* ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du clavier, mais telle ou telle corde du ton. Quant aux touches fixes, c'est par des lettres de l'alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appelez *ut*, je l'appelle C; celle que vous appelez *ré*, je l'appelle D Ce ne sont pas des signes que j'invente, ce sont des signes tout établis, par lesquels je détermine très-nettement la fondamentale d'un ton; mais, ce ton une fois déterminé, dites-moi de grâce à votre tour comment vous nommez la tonique que je nomme *ut*, et la seconde note que je nomme *ré*, et la médiante que je nomme *mi;* car ces noms relatifs au ton et au mode sont essentiels pour la détermination des idées, et pour la justesse des intonations. Qu'on y réfléchisse bien, et l'on trouvera que ce que les musiciens françois appellent *solfier au naturel* est tout à fait hors de la nature. Cette méthode est inconnue chez toute autre nation, et sûrement ne fera jamais fortune dans aucune : chacun doit sentir, au contraire, que rien n'est plus naturel que de *solfier* par transposition lorsque le mode est transposé.

On a en Italie un recueil de leçons à *solfier*, appelé *solfeggi;* ce recueil, composé par le célèbre Leo pour l'usage des commençans, est très-estimé.

Solo, *adj. pris subst.* Ce mot italien s'est francisé dans la musique, et s'applique à une pièce ou à un morceau qui se chante à voix seule ou qui se joue sur un seul instrument avec un simple accompagnement de basse ou de clavecin; et c'est ce qui distingue le *solo* du récit, qui peut être accompagné de tout l'orchestre. Dans les pièces appelées *concerto*, on écrit toujours le mot *solo* sur la partie principale, quand elle récite.

Son, *s. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air par la collision d'un corps frappé par un autre parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle *bruit*. (Voy. *Bruit*.) Mais il y a un bruit résonnant et appréciable qu'on appelle *son*. Les recherches sur le *son* absolu appartiennent au physicien : le musicien n'examine que le *son* relatif; il l'examine seulement par ses modifications sensibles; et c'est selon cette dernière idée que nous l'envisageons dans cet article.

Il y a trois objets principaux à considérer dans le *son :* le ton, la force et le timbre : sous chacun de ces rapports le son se conçoit comme modifiable : 1° du grave à l'aigu; 2° du fort au foible; 3° de l'aigre au doux, ou du sourd à l'éclatant, et réciproquement.

Je suppose d'abord, quelle que soit la nature du *son*, que son véhi-

cule n'est autre chose que l'air même, premièrement, parce que l'air est le seul corps intermédiaire de l'existence duquel on soit parfaitement assuré, entre le corps sonore et l'organe auditif, qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité, que l'air suffit pour expliquer la formation du *son;* et de plus parce que l'expérience nous apprend qu'un corps sonore ne rend pas de *son* dans un lieu tout à fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aisément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet article.

La résonnance du son, ou, pour mieux dire, sa permanence et son prolongement, ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air; tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe auditif, et prolonge ainsi la sensation du *son :* mais il n'y a point de manière plus simple de concevoir cette durée qu'en supposant dans l'air des vibrations qui se succèdent, et qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression; de plus cette agitation de l'air, de quelque espèce qu'elle soit, ne peut être produite que par une agitation semblable dans les parties du corps sonore : or, c'est un fait certain que les parties du corps sonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un violoncelle dans le temps qu'on en tire du *son*, on le sent frémir sous la main, et l'on voit bien sensiblement durer les vibrations de la corde jusqu'à ce que le *son* s'éteigne. Il en est de même d'une cloche qu'on fait sonner en la frappant du batail; on la sent, on la voit même frémir, et l'on voit sautiller les grains de sable qu'on jette sur la surface. Si la corde se détend ou que la cloche se fende, plus de frémissement, plus de *son.* Si donc cette cloche ni cette corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont en elles-mêmes, on ne sauroit douter que le *son* produit par les vibrations du corps sonore ne se propage par des vibrations semblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci supposé, examinons premièrement ce qui constitue le rapport des *sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Lazus d'Hermione, de même que le pythagoricien Hippase de Métapont, pour calculer les rapports des consonnances, s'étoient servis de deux vases semblables et résonnans à l'unisson : que, laissant vide l'un des deux, et remplissant l'autre jusqu'au quart, la percussion de l'un et de l'autre avoit fait entendre la consonnance de la quarte; que, remplissant ensuite le second jusqu'au tiers, puis jusqu'à la moitié, la percussion des deux avoit produit la consonnance de la quinte, puis de l'octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque et de Censorin, s'y étoit pris d'une autre manière pour calculer les mêmes rapports; il suspendit, disent-ils, aux mêmes cordes sonores différens poids, et détermina les rapports des divers *sons* sur ceux qu'il trouva entre les poids tendans : mais les calculs de Pythagore sont trop justes pour avoir été faits de cette manière, puisque chacun sait aujourd'hui, sur les expériences de Vincent Galilée, que les *sons* sont entre eux, non comme les poids tendans, mais en raison sous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le monocorde, appelé par les anciens *canon har-*

monicus. parce qu'il donnoit la règle des divisions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux cordes de même métal égales et également tendues forment un unisson parfait en tous sens : si les longueurs sont inégales, la plus courte donnera un *son* plus aigu, et fera aussi plus de vibrations dans un temps donné; d'où l'on conclut que la différence des *sons* du grave a l'aigu ne procède que de celle des vibrations faites dans un même espace de temps par les cordes ou corps sonores qui les font entendre : ainsi l'on exprime les rapports des *sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On sait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des cordes, toutes choses d'ailleurs égales, sont toujours réciproques aux longueurs : ainsi une corde double d'une autre ne fera, dans le même temps, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci; et le rapport des *sons* qu'elles feront entendre s'appelle *octave*. Si les cordes sont comme 3 et 2, les vibrations seront comme 2 et 3; et le rapport des *sons* s'appellera *quinte*, etc. (Voy. *Intervalle*.)

On voit par là qu'avec des chevalets mobiles il est aisé de former sur une seule corde des divisions qui donnent des *sons* dans tous les rapports possibles, soit entre eux, soit avec la corde entière : c'est le monocorde dont je viens de parler. (Voy. *Monocorde*.)

On peut rendre des *sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux cordes de longueur égale ne forment pas toujours l'unisson; car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en temps égaux, et conséquemment donnera un *son* plus grave. (Voy. *Corde*.)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des instrumens à cordes, tels que le clavecin, le tympanon, et le jeu des violons et basses qui, par différens accourcissemens des cordes sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversion des *sons* qu'on tire de ces instrumens. Il faut raisonner de même pour les instrumens à vent; les plus longs forment des *sons* plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les flûtes et hautbois, servent à les raccourcir pour rendre les *sons* plus aigus : en donnant plus de vent on les fait octavier, et les *sons* deviennent plus aigus encore; la colonne d'air forme alors le corps sonore, et les divers tons de la trompette et du cor de chasse ont les mêmes principes que les *sons* harmoniques du violoncelle et du violon, etc. (Voy. *Sons harmoniques*.)

Si l'on fait résonner avec quelque force une des grosses cordes d'une viole ou d'un violoncelle, en passant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra distinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée et attentive, outre le *son* de la corde entière, au moins celui de son octave, celui de l'octave de sa quinte, et celui de la double octave de sa tierce : on verra même frémir et l'on entendra résonner toutes les cordes montées à l'unisson de ces *sons*-là : ces *sons* accessoires accompagnent toujours un *son* principal quelconque; mais, quand ce *son* principal est aigu, les autres y sont moins sensibles : on appelle ceux-ci les harmoniques du *son* principal : c'est par

eux, selon M. Rameau, que tout *son* est appréciable, et c'est en eux que lui et M. Tartini ont cherché le principe de toute harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voy *Harmonie*, *Système*.)

Une difficulté qui reste à expliquer dans la théorie du *son* est de savoir comment deux ou plusieurs *sons* peuvent se faire entendre à la fois. Lorsqu'on entend, par exemple, les deux *sons* de la quinte, dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même masse d'air peut fournir dans un même temps ces différens nombres de vibrations distincts l'un de l'autre, et bien moins encore lorsqu'il se fait ensemble plus de deux sons et qu'ils sont tous dissonans entre eux. Mengoli et les autres se tirent d'affaire par des comparaisons : il en est, disent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, et dont les différens cercles qu'elles produisent se croisent sans se confondre. M. de Mairan donne une explication plus philosophique : l'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un ton particulier, et n'est susceptible d'aucun autre; de sorte qu'à chaque son qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles et leurs harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les *sons* qui leur correspondent; de sorte qu'on entend à la fois deux *sons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties, ils affectent l'organe en différens points.

Ce système est ingénieux; mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur et en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes au besoin à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *sons* possibles : quand elles sont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant plusieurs ensemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacune en particulier. Il semble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la résoudre : on allègue en vain l'exemple de la lumière, dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets; car, outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre, la parité n'est pas exacte, puisque l'objet est vu sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qu'y doit exciter le corps sonore pour être ouï. Mengoli sembloit vouloir prévenir cette objection en disant que les masses d'air, chargées, pour ainsi dire, de différens *sons*, ne frappent le tympan que successivement, alternativement, et chacune à son tour, sans trop songer à quoi il occuperoit celles qui sont obligées d'attendre que les premières aient achevé leur office, ou sans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups successifs, peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque *son*.

A l'égard des harmoniques qui accompagnent un *son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente : car, sitôt qu'on expliquera comment plusieurs *sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomène des harmoniques. En effet, supposons qu'un *son* mette en mouvement les

particules d'air susceptibles du même *son*, et les particules susceptibles de *sons* plus aigus à l'infini; de ces diverses particules, il y en aura dont les vibrations, commençant et finissant exactement avec celles du corps sonore, seront sans cesse aidées et renouvelées par les siennes; ces particules seront celles qui donneront l'unisson : vient ensuite l'octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *son* principal, en sont aidées et renforcées seulement de deux en deux, par conséquent l'octave sera sensible, mais moins que l'unisson : vient ensuite la douzième ou l'octave de la quinte, qui fait trois vibrations précises pendant que le *son* fondamental en fait une; ainsi, ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troisième vibration, la douzième sera moins sensible que l'octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la seconde. En suivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvelés, et par conséquent les harmoniques toujours moins sensibles, jusqu'à ce que les rapports se composent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, et que, les vibrations ayant le temps de s'éteindre avant d'être renouvelées, l'harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin, quand le rapport cesse d'être rationnel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la corde, et ce *son* aigu est absolument dissonant et nul : telle est la raison pourquoi les premiers harmoniques s'entendent, et pourquoi tous les autres *sons* ne s'entendent pas : mais en voilà trop sur la première qualité du *son;* passons aux deux autres.

II. La force du *son* dépend de celle des vibrations du corps sonore; plus ces vibrations sont grandes et fortes, plus le *son* est fort et vigoureux et s'entend de loin. Quand la corde est assez tendue, et qu'on ne force pas trop la voix ou l'instrument, les vibrations restent toujours isochrones, et par conséquent le ton demeure le même, soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *son;* mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du ton; et c'est une des raisons pourquoi, dans la musique françoise, où le premier mérite est de bien crier, on est plus sujet à chanter faux que dans l'italienne, où la voix se modère avec plus de douceur.

La vitesse du *son*, qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point. Cette vitesse est toujours égale et constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent; c'est-à-dire que le *son* fort ou foible s'étendra toujours uniformément, et qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley et de Flamsteed, le son parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde, et au Pérou 174 toises, selon M. de La Condamine; le P. Mersenne et Gassendi ont assuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *son;* depuis les expériences que Derham et l'Académie des sciences ont faites sur ce sujet, cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche, le *son* s'affoiblit en s'étendant; et cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit gênée par aucun

obstacle ni ralentie par le vent, suit ordinairement la raison du carré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les *sons* par la qualité du timbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un hautbois aura beau se mettre à l'unisson d'une flûte, il aura beau radoucir le *son* au même degré, le *son* de la flûte aura toujours je ne sais quoi de moelleux et de doux, celui du hautbois je ne sais quoi de rude et d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde, sans parler de la diversité du timbre des voix. (Voy. *Voix*.) Il n'y a pas un instrument qui n'ait le sien particulier, qui n'est point celui de l'autre; et l'orgue seul a une vingtaine de jeux tous de timbre différent : cependant personne, que je sache, n'a examiné le *son* dans cette partie, laquelle, aussi bien que les autres, se trouvera peut-être avoir ses difficultés; car la qualité du timbre ne peut dépendre ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps sonore une troisième cause différente de ces deux pour expliquer cette troisième qualité du *son* et ses différences; ce qui peut-être n'est pas trop aisé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoique en différentes proportions, dans l'objet de la musique, qui est le *son* en général.

En effet le compositeur ne considère pas seulement si les *sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus, mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, sourds ou éclatans, et il les distribue à différens instrumens, à diverses voix, en récits ou en chœurs, aux extrémités ou dans le *medium* des instrumens ou des voix, avec des *doux* ou des *forts*, selon les convenances de tout cela.

Mais il est vrai que c'est uniquement dans la comparaison des sons du grave à l'aigu que consiste toute la science harmonique; de sorte que, comme le nombre des *sons* est infini, l'on peut dire dans le même sens que cette science est infinie dans son objet. On ne conçoit point de bornes précises à l'étendue des *sons* du grave à l'aigu, et, quelque petit que puisse être l'intervalle qui est entre deux *sons*, on le concevra toujours divisible par un troisième *son* : mais la nature et l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la musique. On trouve bientôt dans les instrumens les bornes des *sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu; allongez ou raccourcissez jusqu'à un certain point une corde sonore, elle n'aura plus de *son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une flûte ou d'un tuyau d'orgue, ni sa longueur; il y a des bornes, passé lesquelles ni l'un ni l'autre ne resonne plus. L'inspiration a aussi sa mesure et ses lois : trop foible, elle ne rend point de *son*; trop forte, elle ne produit qu'un cri perçant qu'il est impossible d'apprécier. Enfin il est constaté par mille expériences que tous les *sons* sensibles sont renfermés dans une certaine latitude, passé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne sont plus aperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même

en quelque sorte fixé les limites, et, selon ses observations, rapportées par M. Jamerot dans ses *Principes d'acoustique*, tous les *sons* sensibles sont compris entre les nombres 30 et 7552 : c'est-à-dire que, selon ce grand géomètre, le *son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par seconde, et le plus aigu 7552 vibrations dans le même temps ; intervalle qui renferme à peu près huit octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *sons*, qu'il n'y en a, dans leur infinité possible, qu'un très-petit nombre qui puissent être admis dans le système harmonieux ; car tous ceux qui ne forment pas des consonnances avec les *sons* fondamentaux, ou qui ne naissent pas médiatement ou immédiatement des différences de ces consonnances, doivent être proscrits du système. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on suppose aujourd'hui le nôtre, il est pourtant borné à douze *sons* seulement dans l'étendue d'une octave, desquels douze toutes les autres octaves ne contiennent que des répliques. Que si l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *sons* différens, en les multipliant par le nombre des octaves auquel est bornée l'étendue des *sons* appréciables, on trouvera 96 en tout pour le plus grand nombre de *sons* praticables dans notre musique sur un même *son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *sons* praticables dans l'ancienne musique : car les Grecs formoient, pour ainsi dire, autant de systèmes de musique qu'ils avoient de manières différentes d'accorder leurs tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de musique, que le nombre de ces manières étoit grand et peut-être indéterminé ; or, chaque accord particulier changeoit les *sons* de la moitié du système, c'est-à-dire des deux cordes mobiles de chaque tétracorde : ainsi l'on voit bien ce qu'ils avoient de *sons* dans une seule manière d'accords : mais on ne peut calculer au juste combien ce nombre se multiplioit dans tous les changemens de genre et de mode qui introduisoient de nouveaux *sons*.

Par rapport à leurs tétracordes, ils distinguoient les *sons* en deux classes générales ; savoir, les *sons* stables et fixes, dont l'accord ne changeoit jamais ; et les *sons* mobiles, dont l'accord changeoit avec l'espèce du genre : les premiers étoient huit en tout ; savoir, les deux extrêmes de chaque tétracorde et la corde proslambanomène ; les seconds étoient aussi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *sons* voisins quelquefois se confondoient en un, et quelquefois se séparoient.

Ils divisoient derechef, dans les genres épais, les *sons* stables en deux espèces, dont l'une contenoit trois *sons*, appelés *apycni* ou *non serrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni semi-tons ni moindres intervalles ; ces trois *sons apycni* étoient la proslambanomène, la nète synnéménon, et la nète hyperboléon. L'autre espèce portoit le nom de *sons barypycni* ou *sons serrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits intervalles : les *sons barypycni* étoient au nombre de cinq ; savoir, l'hypate hypaton, l'hypate méson, la mèse, la paramèse, et la nète diézeugménon.

Les *sons* mobiles se subdivisoient pareillement en *sons mésopycni* ou moyens dans le serré, lesquels étoient aussi cinq en nombre; savoir, le second, en montant de chaque tétracorde; et en cinq autres *sons*, appelés *oxypycni* ou suraigus, qui étoient le troisième, en montant, de chaque tétracorde. (Voy. *Tétracorde.*)

A l'égard des douze *sons* du système moderne, l'accord n'en change jamais, et ils sont tous immobiles. Brossard prétend qu'ils sont tous mobiles, fondé sur ce qu'ils peuvent être altérés par diése ou par bémol; mais autre chose est de changer de corde, et autre chose de changer l'accord d'une corde.

Son fixe, *s. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *son fixe*, il faudroit s'assurer que ce son seroit toujours le même dans tous les temps et dans tous les lieux : or, il ne faut pas croire qu'il suffise pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée; car, premièrement, le tuyau restant toujours le même, la pesanteur de l'air ne restera pas pour cela toujours la même; le *son* changera, et deviendra plus grave ou plus aigu, selon qne l'air deviendra plus léger ou plus pesant; par la même raison, le *son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmosphère, selon que ce même tuyau sera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En second lieu, ce même tuyau, quelle qu'en soit la matière, sera sujet aux variations que le chaud ou le froid cause dans les dimensions de tous les corps; le tuyau se raccourcissant ou s'allongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave, et de ces deux causes combinées vient la difficulté d'avoir un *son fixe*, et presque l'impossibilité de s'assurer du même *son* dans deux lieux en même temps, ni dans deux temps en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *son* dans un temps donné, l'on pourroit, par le même nombre de vibrations, s'assurer de l'identité du *son;* mais ce calcul étant impossible, on ne peut s'assurer de cette identité du *son* que par celle des instrumens qui le donnent; savoir, le tuyau, quant à ses dimensions, et l'air, quant à sa pesanteur. M. Sauveur proposa pour cela des moyens qui ne réussirent pas à l'expérience. M. Diderot en a proposé depuis de plus praticables, et qui consistent à graduer un tuyau d'une longueur suffisante pour que les divisions y soient justes et sensibles, en le composant de deux parties mobiles par lesquelles on puisse l'allonger et l'accourcir selon les dimensions proportionnelles aux altérations de l'air, indiquées par le thermomètre quant à la température, et par le baromètre quant à la pesanteur. Voyez là-dessus les *Principes d'acoustique* de cet auteur.

Son fondamental. Voy. *Fondamental.*

Sons flûtés. Voy. *Sons harmoniques.*

Sons harmoniques ou *Sons flûtés*. Espèce singulière de *sons* qu'on tire de certains instrumens, tels que le violon et le violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du chevalet, et en posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la corde. Ces *sons* sont fort différens, pour le timbre et pour le ton, de ce

qu'ils seroient si l'on appuyoit tout à fait le doigt. Quant au ton, par exemple, ils donneront la quinte quand ils donneroient la tierce, la tierce quand ils donneroient la sixte, etc. Quant au timbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la corde sur le manche : et c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer sur son violon, ou M. Bertaud sur son violoncelle, des suites de ces beaux *sons*. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une corde qu'on touche en même temps de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de *sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la théorie.

Le principe sur lequel cette théorie est fondée est qu'une corde étant divisée en deux parties commensurables entre elles, et par conséquent avec la corde entière, si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera sonner la corde dans cet état, elle rendra, non le *son* de la corde entière, ni celui de sa grande partie, mais celui de la plus petite partie, si elle mesure exactement l'autre ; ou, si elle ne la mesure pas, le *son* de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une corde 6 en deux parties 4 et 2, le *son harmonique* résonnera par la longueur de la petite partie 2, qui est aliquote de la grande partie 4 ; mais si la corde 5 est divisée par 2 et 3, alors comme la petite partie ne mesure pas la grande, le *son harmonique* ne résonnera que selon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié est la plus grande commune mesure des deux parties 3 et 2, et de toute la corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'observation et conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des sciences, tout le merveilleux disparoît ; avec un calcul très-simple on assigne pour chaque degré le *son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la corde, il ne donne qu'une suite de *sons harmoniques* qui se succèdent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir selon celui des divisions sur lesquelles on passe successivement le doigt : et les points qui ne forment pas des divisions exactes, ou qui en forment de trop composées, ne donnent aucun *son* sensible ou appréciable.

On trouvera (pl. XVI, fig. 4) une table des *sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui désirent de les pratiquer. La première colonne indique les *sons* que rendroient les divisions de l'instrument touchées en plein, et la seconde colonne montre les *sons flûtés* correspondans quand la corde est touchée harmoniquement.

Après la première octave, c'est-à-dire depuis le milieu de la corde en avançant vers le chevalet, on retrouve les mêmes *sons harmoniques* dans le même ordre sur les mêmes divisions de l'octave aiguë, c'est-à-dire la dix-neuvième sur la dixième mineure, la dix-septième sur la dixième majeure, etc.

Je n'ai fait, dans cette table, aucune mention des *sons harmoniques*

relatifs à la seconde et à la septième : premièrement, parce que les divisions qui les forment, n'ayant entre elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *sons* trop aigus pour être agréables, et trop difficiles à tirer par le coup d'archet, et de plus parce qu'il faudroit entrer dans des sous-divisions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique; car le *son harmonique* du ton majeur seroit la vingt-troisième, ou la triple octave de la seconde, et l'harmonique du ton mineur seroit la vingt-quatrième, ou la triple octave de la tierce mineure : mais quelle est l'oreille assez fine et la main assez juste pour distinguer et toucher à sa volonté un ton majeur ou un ton mineur?

Tout le jeu de la trompette marine est en *sons harmoniques ;* ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *sons*.

SONATE, *s. f.* Pièce de musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différens. La *sonate* est à peu près pour les instrumens ce qu'est la cantate pour les voix.

La *sonate* est faite ordinairement pour un seul instrument qui récite accompagné d'une basse continue; et dans une telle composition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *sonates* en trio, que les Italiens appellent plus communément *sinfonie;* mais, quand elles passent trois parties, ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de concerto. (Voy. *Concerto.*)

Il y a plusieurs sortes de *sonates*. Les Italiens les réduisent à deux espèces principales : l'une, qu'ils appellent *sonate da camera*, *sonates de chambre*, lesquelles sont composées de plusieurs airs familiers ou à danser, tels à peu près que ces recueils qu'on appelle en France des *suites;* l'autre espèce est appelée *sonate da chiesa*, *sonates d'église*, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'harmonie, et des chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espèce que soient les *sonates*, elles commencent d'ordinaire par un adagio, et, après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un allegro ou un presto.

Aujourd'hui que les instrumens sont la partie la plus importante de la musique, les *sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de symphonie; le vocal n'en est guère que l'accessoire, et le chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la musique italienne dans une langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les instrumens ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La musique purement harmonique est peu de chose : pour plaire constamment et prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des arts d'imitation; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celle de la poésie et de la peinture; la parole est le moyen par lequel

la musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image; et c'est par les sons touchans de la voix humaine, que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure symphonie, dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'instrument, est loin de cette énergie? Toutes les folies du violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux sons de la voix de Mlle Le Maure? La symphonie anime le chant et ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce peintre grossier, qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures : *C'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval.* Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui, se trouvant excédé de ces éternelles symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu?*

Sonner, *v. a.* et *n.* On dit en composition qu'une note *sonne* sur la basse, lorsqu'elle entre dans l'accord et fait harmonie, à la différence des notes qui ne sont que de goût, et ne servent qu'à figurer, lesquelles ne *sonnent* point; on dit aussi *sonner* une note, un accord, pour dire, frapper ou faire entendre le son, l'harmonie de cette note ou de cet accord.

Sonore, *adj.* Qui rend du son. Un métal *sonore :* de là, corps *sonore.* (Voy. *Corps sonore.*)

Sonore se dit particulièrement et par excellence de tout ce qui rend des sons moelleux, forts, nets, justes, et bien timbrés : une cloche *sonore*, une voix *sonore*, etc.

Sotto-voce, *adv.* Ce mot italien marque, dans les lieux où il est écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu : *mezzo-forte* et *mezza-voce* signifient la même chose.

Soupir. Silence équivalant à une noire, et qui se marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en sens contraire, en cette sorte 𝄽. (Voy. *Silence*, *Notes*.)

Sourdine, *s. f.* Petit instrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du violon ou du violoncelle, pour rendre les sons plus sourds et plus foibles, en interceptant et gênant les vibrations du corps entier de l'instrument. La *sourdine*, en affoiblissant les sons, change leur timbre et leur donne un caractère extrêmement attendrissant et triste. Les musiciens françois, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la *sourdine*, et qui n'aiment pas l'embarras de la placer et déplacer, ne s'en servent point : mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les orchestres de l'Italie, et c'est parce qu'on trouve souvent ce mot *sordini* écrit dans les symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il y a des *sourdines* aussi pour les cors de chasse, pour le clavecin, etc.

Sous-dominante ou Soudominante. Nom donné par M. Rameau à la quatrième note du ton, laquelle est par conséquent au même intervalle de la tonique en descendant, qu'est la dominante en montant : cette dénomination vient de l'affinité que cet auteur trouve

par renversement entre le mode mineur de la *sous-dominante* et le mode majeur de la tonique. (Voy. *Harmonie.*) Voyez aussi l'article qui suit.

Sous-médiante ou Soumédiante. C'est aussi, dans le vocabulaire de M. Rameau, le nom de la sixième note du ton; mais cette *sous-médiante* devant être au même intervalle de la tonique en dessous, qu'en est la médiante en dessus, doit faire tierce majeure sous cette tonique, et par conséquent tierce mineure sur la sous-dominante, et c'est sur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du mode mineur; mais il s'ensuivroit de là que le mode majeur d'une tonique, et le mode mineur de sa sous-dominante, devroient avoir une grande affinité, ce qui n'est pas, puisqu'au contraire il est très-rare qu'on passe d'un de ces deux modes à l'autre, et que l'échelle presque entière est altérée par une telle modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas sous les yeux, en écrivant cet article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il simplement par *sous-dominante* la note qui est un degré au-dessous de la dominante, et par *sous-médiante* la note qui est un degré au-dessous de la médiante. Ce qui me tient en suspens entre ces deux sens est que, dans l'un et dans l'autre, la sous-dominante est la même note *fa* pour le ton d'*ut :* mais il n'en seroit pas ainsi de la *sous-médiante ;* elle seroit *la* dans le premier sens, et *ré* dans le second. Le lecteur pourra vérifier lequel des deux est celui de M. Rameau; ce qu'il y a de sûr est que celui que je donne est préférable pour l'usage de la composition.

Soutenir, *v. a. pris en sens neut.* C'est faire exactement durer les sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin, comme font très-souvent les musiciens et surtout les symphonistes.

Spiccato, *adj.* Mot italien, lequel, écrit sur la musique, indique des sons secs et bien détachés.

Spondaula, *s. m.* C'étoit, chez les anciens, un joueur de flûte ou autre semblable instrument, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du prêtre quelque air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du grec σπονδή, *libation*, et αὐλός, *flûte.*

Spondéasme, *s. m.* C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre harmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de trois dièses au-dessus de son accord ordinaire; de sorte que le *spondéasme* étoit précisément le contraire de l'*éclyse.*

Stable, *adj.* Sons ou cordes *stables :* c'étoient, outre la corde proslambanomène, les deux extrêmes de chaque tétracorde, desquels extrêmes sonnant ensemble le diatessaron ou la quarte, l'accord ne changeoit jamais, comme faisoit celui des cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit suivant les genres, et qu'on appeloit pour cela *sons* ou *cordes mobiles.*

Style, *s. m.* Caractère distinctif de composition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup selon les pays, le goût des peuples, le génie

des auteurs; selon les matières, les lieux, les temps, les sujets, les expressions, etc.

On dit en France le *style* de Lulli, de Rameau, de Mondonville, etc.; en Allemagne, on dit le *style* de Hasse, de Gluck, de Graum; en Italie, on dit le *style* de Leo, de Pergolèse, de Jomelli, de Buranello. Le *style* des musiques d'église n'est pas le même que celui des musiques pour le théâtre ou pour la chambre. Le *style* des compositions allemandes est sautillant, coupé, mais harmonieux. Le *style* des compositions françoises est fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des compositions italiennes est fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif est un *style* propre à exciter ou peindre les passions; *style* d'église est un *style* sérieux, majestueux, grave; *style* de motet, où l'artiste affecte de se montrer tel, est plutôt classique et savant qu'énergique ou affectueux; *style* hyporchématique, propre à la joie, au plaisir, à la danse, et plein de mouvemens vifs, gais et bien marqués; *style* symphonique ou instrumental. Comme chaque instrument a sa touche, son doigter, son caractère particulier, il a aussi son *style*. *Style* mélismatique ou naturel, et qui se présente le premier aux gens qui n'ont point appris; *style* de fantaisie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte; *style* choraïque ou dansant, lequel se divise en autant de branches différentes qu'il y a de caractères dans la danse, etc.

Les anciens avoient aussi leurs *styles* différens. (Voy. *Mode* et *Mélopée.*)

Sujet, *s. m.* Terme de composition; c'est la partie principale du dessin, l'idée qui sert de fondement à toutes les autres. (Voy. *Dessin.*) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art et du travail; celle-ci seule dépend du génie, et c'est en elle que consiste l'invention.

Les principaux *sujets* en musique produisent des rondeaux, des imitations, des fugues, etc. (Voy. ces mots.) Un compositeur stérile et froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *sujet*, ne fait que le retourner, et le promener de modulation en modulation: mais l'artiste qui a de la chaleur et de l'imagination sait, sans laisser oublier son *sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le représente.

Suite, *s. f.* Voy. *Sonate.*

Super-sus, *s. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux dessus quand ils étoient très-aigus.

Supposition, *s. f.* Ce mot a deux sens en musique.

1° Lorsque plusieurs notes montent ou descendent diatoniquement dans une partie sur une même note d'une autre partie; alors ces notes diatoniques ne sauroient toutes faire harmonie, ni entrer à la fois dans le même accord; il y en a donc qu'on y compte pour rien, et ce sont ces notes étrangères à l'harmonie qu'on appelle notes par *supposition*.

La règle générale est, quand les notes sont égales, que toutes celles qui frappent sur le temps fort portent harmonie; celles qui passent sur le temps foible sont des notes de *supposition*, qui ne sont mises que pour le chant et pour former des degrés conjoints. Remarquez que, par *temps fort* et *temps foible*, j'entends moins ici les principaux temps

de la mesure que les parties mêmes de chaque temps : ainsi, s'il y a deux notes égales dans un même temps, c'est la première qui porte harmonie, la seconde est de *supposition ;* si le temps est composé de quatre notes égales, la première et la troisième portent harmonie, la seconde et la quatrième sont des notes de *supposition*, etc.

Quelquefois on pervertit cet ordre, on passe la première note par *supposition*, et l'on fait porter la seconde, mais alors la valeur de cette seconde note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la première.

Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par degrés conjoints; car quand les degrés sont disjoints il n'y a point de *supposition*, et toutes les notes doivent entrer dans l'accord.

2° On appelle accords par *supposition* ceux où la basse continue ajoute ou suppose un nouveau son au-dessous de la basse fondamentale, ce qui fait que de tels accords excèdent toujours l'étendue de l'octave.

Les dissonances des accords par *supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, et sauvées en descendant diatoniquement sur des sons d'un accord sous lequel la même basse *supposée* puisse tenir comme basse fondamentale, ou du moins comme basse continue; c'est ce qui fait que les accords par *supposition*, bien examinés, peuvent tous passer pour de pures suspensions. (Voy. *Suspension.*)

Il y a trois sortes d'accords par *supposition;* tous sont des accords de septième. La première, quand le son ajouté est une tierce au-dessous du son fondamental; tel est l'accord de neuvième; si l'accord de neuvième est formé par la médiante ajoutée au-dessous de l'accord sensible en mode mineur, alors l'accord prend le nom de quinte superflue. La seconde espèce est quand le son supposé est une quinte au-dessous du fondamental, comme dans l'accord de quarte ou onzième; si l'accord est sensible et qu'on suppose la tonique, l'accord prend le nom de septième superflue. La troisième espèce est celle où le son supposé est au-dessous d'un accord de septième diminuée; s'il est une tierce au-dessous, c'est-à-dire que le son supposé soit la dominante, l'accord s'appelle accord de seconde mineure et tierce majeure; il est fort peu usité : si le son ajouté est une quinte au-dessous, ou que ce son soit la médiante, l'accord s'appelle accord de quarte et quinte superflue; et s'il est une septième au-dessous, c'est-à-dire la tonique elle-même, l'accord prend le nom de sixte mineure et septième superflue. A l'égard des renversemens de ces divers accords, où le son supposé se transporte dans les parties supérieures, n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix et circonspection L'on trouvera au mot *Accord* tous ceux qui peuvent se tolérer.

Suraiguës. Tétracorde des *suraiguës* ajouté par l'Arétin. (V. *Système.*)

Surnuméraire ou Ajoutée, *s. f.* C'étoit le nom de la plus basse corde du système des Grecs; ils l'appeloient en leur langue *proslambanoménos.* (Voy. ce mot.)

Suspension. *s. f.* Il y a *suspension* dans tout accord sur la basse duquel on soutient un ou plusieurs sons de l'accord précédent avant

que de passer à ceux qui lui appartiennent; comme si, la basse passant de la tonique à la dominante, je prolonge encore quelques instans sur cette dominante l'accord de la tonique qui la précède avant de le résoudre sur le sien, c'est une *suspension*.

Il y a des *suspensions* qui se chiffrent et entrent dans l'harmonie; quand elles sont dissonantes, ce sont toujours des accords par supposition. (Voy. *Supposition*.) D'autres *suspensions* ne sont que de goût; mais, de quelque nature qu'elles soient, on doit toujours les assujettir ux trois règles suivantes.

I. La *suspension* doit toujours se faire sur le frappé de la mesure, ou du moins sur un temps fort.

II. Elle doit toujours se résoudre diatoniquement, soit en montant, soit en descendant, c'est-à-dire que chaque partie qui a suspendu ne doit ensuite monter ou descendre que d'un degré pour arriver à l'accord naturel de la note de basse qui a porté la *suspension*.

III. Toute *suspension* chiffrée doit se sauver en descendant, excepté la seule note sensible, qui se sauve en montant.

Moyennant ces précautions, il n'y a point de *suspension* qu'on ne puisse pratiquer avec succès, parce qu'alors l'oreille, présentant sur la basse la marche des parties, suppose d'avance l'accord qu'il suit. Mais c'est au goût seul qu'il appartient de choisir et de distribuer à propos les *suspensions* dans le chant et dans l'harmonie.

Syllabe, *s. f.* Ce nom a été donné par quelques anciens, et, entre autres, par Nicomaque, à la consonnance de la quarte, qu'ils appeloient communément diatessaron; ce qui prouve encore par l'étymologie qu'ils regardoient le tétracorde ainsi que nous regardons l'octave, comme comprenant tous les sons radicaux ou composans.

Symphoniaste, *s. m.* Compositeur de plain-chant. Ce terme est devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'abbé Le Beuf.

Symphonie, *s. f.* Ce mot, formé du grec σύν, *avec*, et φωνή, *son*, signifie dans la musique ancienne cette union des sons qui forment un concert. C'est un sentiment reçu, et, je crois, démontré, que les Grecs ne connoissoient pas l'harmonie dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot: ainsi leur *symphonie* ne formoit pas des accords, mais elle résultoit du concours de plusieurs voix ou de plusieurs instrumens, ou d'instrumens mêlés aux voix chantant ou jouant la même partie; cela se faisoit de deux manières: ou tout concertoit à l'unisson, et alors la symphonie s'appeloit plus particulièrement *homophonie;* ou la moitié des concertans étoit à l'octave ou même à la double octave de l'autre, et cela se nommoit *antiphonie*

On trouve la preuve de ces distinctions dans les *Problèmes* d'Aristote, section xxi.

Aujourd'hui le mot de *symphonie* s'applique à toute musique instrumentale, tant des pièces qui ne sont destinées que pour les instrumens, comme les sonates et les concerto; que de celles où les instrumens se trouvent mêlés avec les voix, comme dans nos opéras et dans plusieurs autres sortes de musique: on distingue la musique vocale en musique sans *symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la basse conti

nue; et musique avec *symphonie*, qui a au moins un dessus d'instrumens, violons, flûtes, ou hautbois; on dit d'une pièce qu'elle est en grande *symphonie*, quand, outre la basse et les dessus, elle a encore deux autres parties instrumentales, savoir, taille et quinte de violon. La musique de la chapelle du roi, celle de plusieurs églises, et celle des opéras, sont presque toujours en grande *symphonie*.

SYNAPHE, *s. f.* Conjonction de deux tétracordes, ou, plus précisément, résonnance de quarte ou diatessaron, qui se fait entre les cordes homologues de deux tétracordes conjoints; ainsi il y a trois *synaphes* dans le système des Grecs : l'une entre le tétracorde des hypates et celui des mèses; l'autre, entre le tétracorde des mèses et celui des conjointes; et la troisième, entre le tétracorde des disjointes et celui des hyperbolées. (Voy. *Système*, *Tétracorde*.)

SYNAULIE, *s. f.* Concert de plusieurs musiciens, qui, dans la musique ancienne, jouoient et se répondoient alternativement sur des flûtes, sans aucun mélange de voix.

M. Malcolm, qui doute que les anciens eussent une musique composée uniquement pour les instrumens, ne laisse pas de citer cette *synaulie* après Athénée; et il a raison, car ces *synaulies* n'étoient autre chose qu'une musique vocale jouée par des instrumens.

SYNCOPE, *s. f.* Prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps foible; ainsi toute note syncopée est à contre-temps, et toute suite de notes *syncopées* est une marche à contre-temps.

Il faut remarquer que la *syncope* n'existe pas moins dans l'harmonie, quoique le son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé par deux ou plusieurs notes, pourvu que la disposition de ces notes qui répètent le même son soit conforme à la définition.

La *syncope* a ses usages dans la mélodie pour l'expression et le goût du chant; mais sa principale utilité est dans l'harmonie pour la pratique des dissonances. La première partie de la *syncope* sert à la préparation; la dissonance se frappe sur la seconde; et, dans une succession de dissonances, la première partie de la *syncope* suivante sert en même temps à sauver la dissonance qui précède, et à préparer celle qui suit.

Syncope, de σύν, *avec*, et de κόπτω, *je coupe*, *je bats;* parce que la *syncope* retranche de chaque temps, heurtant, pour ainsi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des sons qui s'entre-heurtent en quelque sorte dans la dissonance; mais les *syncopes* sont antérieures à notre harmonie, et il y a souvent des *syncopes* sans dissonances.

SYNNÉMÉNON, *gén. plur. fém.* Tétracorde *synnéménon* ou des conjointes. C'est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième tétracorde, quand il étoit conjoint avec le second et divisé d'avec le quatrième. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrième et divisé du second, ce même tétracorde prenoit le nom de *diézeugménon* ou des divisées. Voyez ce mot. (Voy. aussi *Tétracorde*, *Système*.)

Synnéménon diatonos étoit, dans l'ancienne musique, la troisième corde du tétracorde *synnéménon* dans le genre diatonique; et comme

cette troisième corde étoit la même que la seconde corde du tétracorde des disjointes, elle portoit aussi dans ce tétracorde le nom de *trite diézeugménon.* (Voy. *Trite*, *Système*, *Tétracorde.*)

Cette même corde dans les deux autres genres portoit le nom du genre où elle étoit employée; mais alors elle ne se confondoit pas avec la trite diézeugménon. (Voy. *Genre.*)

Syntonique ou Dur, *adj.* C'est l'épithète par laquelle Aristoxène distingue celle des deux espèces du genre diatonique ordinaire, dont le tétracorde est divisé en un semi-ton et deux tons égaux; au lieu que dans le diatonique mol, après le semi-ton, le premier intervalle est de trois quarts de ton, et le second de cinq. (Voy. *Genre*, *Tétracorde.*)

Outre le genre *syntonique* d'Aristoxène, appelé aussi *diatono-diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il divise le tétracorde en trois intervalles : le premier, d'un semi-ton majeur; le second, d'un ton majeur; et le troisième, d'un ton mineur. Ce diatonique dur ou *syntonique* de Ptolomée nous est resté; et c'est aussi le diatonique unique de Didyme : à cette différence près que Didyme ayant mis ce ton mineur au grave, et le ton majeur à l'aigu, Ptolomée renversa cet ordre.

On verra d'un coup d'œil la différence de ces deux genres *syntoniques* par les rapports des intervalles qui composent le tétracorde dans l'un et dans l'autre.

Syntonique d'Aristoxène, $\frac{3}{20} + \frac{6}{20} + \frac{6}{20} = \frac{3}{4}$

Syntonique de Ptolomée, $\frac{15}{16} + \frac{8}{9} + \frac{9}{10} = \frac{8}{4}$

Il y avoit d'autres *syntoniques* encore, et l'on en comptoit quatre espèces principales, savoir : l'ancien, le réformé, le tempéré et l'égal; mais c'est perdre son temps et abuser de celui du lecteur que de le promener par toutes ces divisions.

Syntonolydien, *adj.* Nom d'un des modes de l'ancienne musique. Platon dit que les modes mixolydien et syntonolydien sont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Aristide Quintilien une liste des divers modes, qu'il ne faut pas confondre avec les tons qui portent le même nom, et dont j'ai parlé sous le mot *Mode*, pour me conformer à l'usage moderne, introduit fort mal à propos par Glaréan. Les modes étoient des manières différentes de varier l'ordre des intervalles. Les tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs cordes fondamentales. C'est dans le premier sens qu'il faut entendre le mode *syntonolydien*, dont parle Platon, et duquel nous n'avons, au reste, aucune explication.

Système, *s. m.* Ce mot, ayant plusieurs acceptions dont je ne puis parler que successivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le sens propre et technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *système* à tout intervalle composé ou conçu

comme composé d'autres intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémens du *système*, s'appellent *diastème*. (Voy. *Diastème*.)

Il y a une infinité d'intervalles différens, et par conséquent aussi une infinité de *systèmes* possibles. Pour me borner ici à quelque chose de réel, je parlerai seulement des *systèmes* harmoniques, c'est-à-dire de ceux dont les élémens sont ou des consonnances, ou des différences des consonnances, ou des différences de ces différences. (Voy. *Intervalle*.)

Les anciens divisoient les *systèmes* en généraux et particuliers : ils appeloient *système particulier* tout composé d'au moins deux intervalles, tels que sont ou peuvent être conçues l'octave, la quinte, la quarte, la sixte, et même la tierce. J'ai parlé des *systèmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *systèmes* généraux, qu'ils appeloient plus communément *diagrammes*, étoient formés par la somme de tous les *systèmes* particuliers, et comprenoient, par conséquent, tous les sons employés dans la musique. Je me borne ici à l'examen de leur *système* dans le genre diatonique, les différences du chromatique et de l'enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état et des progrès de l'ancien *système* par ceux des instrumens destinés à l'exécution ; car ces instrumens accompagnant à l'unisson les voix, et jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de sons différens qu'il en entroit dans le *système :* or les cordes de ces premiers instrumens se touchoient toujours à vide ; il y falloit donc autant de cordes que le *système* renfermoit de sons ; et c'est ainsi que, dès l'origine de la musique, on peut, sur le nombre des cordes de l'instrument, déterminer le nombre des sons du *système*. Tout le *système* des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre sons tout au plus, qui formoient l'accord de leur lyre ou cithare : ces quatre sons, selon quelques-uns, étoient par degrés conjoints ; selon d'autres, ils n'étoient pas diatoniques, mais les deux extrêmes sonnoient l'octave, et les deux moyens la partageoient en une quarte de chaque côté et un ton dans le milieu, de la manière suivante :

Ut — trite diézeugménon.
Sol — lichanos méson.
Fa — parhypate méson.
Ut — parhypate hypaton.

C'est ce que Boëce appelle le tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la lyre de Mercure n'avoit que trois cordes. Ce *système* ne demeura pas longtemps borné à si peu de sons : Chorèbe, fils d'Athis, roi de Lydie, y ajouta une cinquième corde ; Hyagnis, une sixième ; Terpandre, une septième, pour égaler le nombre des planètes ; et enfin Lichaon de Samos, la huitième.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajouté trois cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la cithare à sept cordes ; que Simonide y en joignit une huitième, et Timothée une neuvième. Nicomaque le Gérasénien attribue cette huitième corde à Pythagore, la neuvième à Théophraste de Piérie, puis une dixième à Hystiée

de Colophon, et une onzième à Timothée de Milet. Phérécrate, dans Plutarque, fait faire au *système* un progrès plus rapide; il donne douze cordes à la cithare de Ménalippide, et autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces musiciens, en supposant qu'il a dit, en effet, ce que Plutarque lui fait dire, son témoignage est d'un grand poids sur un fait qu'il avoit sous les yeux.

Mais comment s'assurer de la vérité parmi tant de contradictions, soit dans la doctrine des auteurs, soit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent? Par exemple, le tétracorde de Mercure donne évidemment l'octave ou le diapason : comment donc s'est-il pu faire qu'après l'addition de trois cordes, tout le diagramme se soit trouvé diminué d'un degré et réduit à un intervalle de septième? C'est pourtant ce que font entendre la plupart des auteurs, et, entre autres, Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *système* composé seulement de deux tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un intervalle dissonant, il le rendit consonnant en divisant ces deux tétracordes par l'intervalle d'un ton, ce qui produisit l'octave.

Quoi qu'il en soit, c'est du moins une chose certaine que le *système* des Grecs s'étendit insensiblement tant en haut qu'en bas, et qu'il atteignit et passa même l'étendue du dis-diapason ou de la double octave; étendue qu'ils appelèrent *systema perfectum*, *maximum*, *immutatum;* le grand *système*, le *système* parfait, immuable par excellence, à cause qu'entre ses extrémités, qui formoient entre elles une consonnance parfaite, étoient contenues toutes les consonnances simples, doubles, directes et renversées, tous les *systèmes* particuliers, et, selon eux, les plus grands intervalles qui puissent avoir lieu dans la mélodie.

Ce *système* entier étoit composé de quatre tétracordes, trois conjoints et un disjoint, et d'un ton de plus, qui fut ajouté au-dessous du tout pour achever la double octave; d'où la corde qui le formoit prit le nom de *proslambanomène* ou d'*ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze sons dans le genre diatonique; il y en avoit pourtant seize : c'est que la disjonction se faisant sentir, tantôt entre le second et le troisième tétracorde, tantôt entre le troisième et le quatrième, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le son *la*, le plus aigu du second tétracorde, suivoit en montant le *si* naturel, qui commençoit le troisième tétracorde, ou bien, dans le second cas, que ce même son *la*, commençant lui-même le troisième tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* bémol; car le premier degré de chaque tétracorde dans le genre diatonique étoit toujours d'un semi-ton : cette différence produisoit donc un seizième son, à cause du *si* qu'on avoit naturel d'un côté et bémol de l'autre. Les seize sons étoient représentés par dix-huit noms; c'est-à-dire que l'*ut* et le *ré* étant ou les sons aigus ou les sons moyens du troisième tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais, comme le son fondamental varioit selon le mode, il s'ensuivoit, pour le lieu qu'occupoit chaque mode dans le *ystème* total, une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les sons; car si les

divers modes avoient plusieurs sons communs, ils en avoient aussi de particuliers à chacun ou à quelques-uns seulement : ainsi, dans le seul genre diatonique, l'étendue de tous les sons admis dans les quinze modes dénombrés par Alipius est de trois octaves; et comme la différence du son fondamental de chaque mode à celui de son voisin étoit seulement d'un semi-ton, il est évident que tout cet espace gradué de semi-ton en semi-ton produisoit, dans le diagramme général, la quantité de 34 sons pratiqués dans la musique ancienne. Que si, déduisant toutes les répliques des mêmes sons, on se renferme dans les bornes d'une octave, on la trouvera divisée chromatiquement en douze sons différens, comme dans la musique moderne : ce qui est manifeste par l'inspection des tables mises par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alipius. Ces remarques sont nécessaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, sur la foi de quelques modernes, que la musique ancienne n'étoit composée en tout que de seize sons.

On trouvera (pl. XIII, fig. 1) une table du *système* général des Grecs pris dans un seul mode et dans le genre diatonique. A l'égard des genres enharmonique et chromatique, les tétracordes s'y trouvoient bien divisés selon d'autres proportions; mais, comme ils contenoient toujours également quatre sons et trois intervalles consécutifs, de même que le genre diatonique, ces sons portoient chacun dans leur genre le même nom qui leur correspondoit dans celui-ci : c'est pourquoi je ne donne point de tables particulières pour chacun de ces genres; les curieux pourront consulter celles que Meibomius a mises à la tête de l'ouvrage d'Aristoxène : on y en trouvera six : une pour le genre enharmonique, trois pour le chromatique, et deux pour le diatonique, selon les dispositions de chacun de ces genres dans le *système* aristoxénien.

Tel fut, dans sa perfection, le *système* général des Grecs, lequel demeura à peu près dans cet état jusqu'à l'onzième siècle, temps où Gui d'Arezzo y fit des changemens considérables : il ajouta dans le bas une nouvelle corde qu'il appela *hypoproslambanomène* ou *sous-ajoutée*, et dans le haut un cinquième tétracorde, qu'il appela le tétracorde des suraiguës : outre cela, il inventa, dit-on, le bémol, nécessaire pour distinguer la deuxième corde d'un tétracorde conjoint d'avec la première corde du même tétracorde disjoint; c'est-à-dire qu'il fixa cette double signification de la lettre B, que saint Grégoire, avant lui, avoit déjà assignée à la note *si;* car, puisqu'il est certain que les Grecs avoient depuis longtemps ces mêmes conjonctions et disjonctions de tétracordes, et par conséquent des signes pour en exprimer chaque degré dans ces deux différens cas, il s'ensuit que ce n'étoit pas un nouveau son introduit dans le *système* par Gui, mais seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce son, réduisant ainsi à un même degré ce qui en faisoit deux chez les Grecs. Il faut dire aussi de ces hexacordes, substitués à leurs tétracordes, que ce fut moins un changement au *système* qu'à la méthode, et que tout celui qui en résultoit étoit une autre manière de solfier les mêmes sons. (Voy. *Gamme*, *Muance*, *Solfier*.)

On conçoit aisément que l'invention du contre-point, à quelque au

teur qu'elle soit due, dut bientôt reculer encore les bornes de ce *système*. Quatre parties doivent avoir plus d'étendue qu'une seule. Le *système* fut fixé à quatre octaves; et c'est l'étendue du clavier de toutes les anciennes orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelque espace qu'elles pussent contenir; on les a franchies, on s'est étendu en haut et en bas; on a fait des claviers à ravalement; on a démanché sans cesse; on a forcé les voix; et enfin l'on s'est tant donné de carrière à cet égard, que le *système* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descendre, la plus basse corde des basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut :* mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le ton du *système* général : c'est même ce qu'on a déjà commencé de faire; et je tiens pour certain qu'en France le ton de l'Opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du temps de Lulli : au contraire, celui de la musique instrumentale est monté comme en Italie, et ces différences commencent même à devenir assez sensibles pour qu'on s'en aperçoive dans la pratique.

Voyez (pl. XXIV, fig. 1) une table générale du grand clavier à ravalement, et de tous les sons qui y sont contenus dans l'étendue de cinq octaves.

Système est encore ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des sons admis dans la musique, ou un ordre de signes établis pour les exprimer : c'est dans le premier sens que les anciens distinguoient le *système* pythagoricien et le *système* aristoxénien. (Voy. ces mots.) C'est dans le second que nous distinguons aujourd'hui le *système* de Gui, le *système* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti, etc., desquels il a été parlé au mot *Note*.

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *systèmes* portent ce nom dans l'une et dans l'autre acception, comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois des règles pour déterminer les rapports des sons, et des notes pour les exprimer, comme on peut le voir dans les mémoires de cet auteur, répandus dans ceux de l'Académie des sciences. (Voy. aussi les mots *Méride*, *Eptaméride*, *Décaméride*.)

Tel est encore un autre *système* plus nouveau, lequel étant demeuré manuscrit, et destiné peut-être à n'être jamais vu du public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait, qui nous a été communiqué par l'auteur, M. Roualle de Boisgelou, conseiller au grand conseil, déjà cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premièrement de déterminer le rapport exact des sons dans le genre diatonique et dans le chromatique, ce qui, se faisant d'une manière uniforme pour tous les tons, fait par conséquent évanouir le tempérament.

Tout le *système* de M. de Boisgelou est sommairement renfermé dans les quatre formules que je vais transcrire, après avoir rappelé au lecteur les règles établies en divers endroits de ce Dictionnaire sur la manière de comparer et composer les intervalles ou les rapports qui les expriment. On se souviendra donc :

1° Que, pour ajouter un intervalle à un autre, il faut en composer les rapports; ainsi, par exemple, ajoutant la quinte $\frac{2}{3}$ à la quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$ ou $\frac{1}{2}$; savoir, l'octave.

2° Que, pour ajouter un intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport : ainsi, pour ajouter une quinte à une autre quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la quinte à sa seconde puissance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3° Que, pour rapprocher ou simplifier un intervalle redoublé, tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il suffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou plusieurs fois, c'est-à-dire d'abaisser les octaves jusqu'à ce que les deux termes, étant aussi rapprochés qu'il est possible, donnent un intervalle simple; ainsi, de $\frac{4}{9}$ faisant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la quinte redoublée le rapport du ton majeur.

J'ajouterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boisgelou les exprime par les longueurs des cordes; ce qui rend ses expressions inverses des miennes : ainsi le rapport de la quinte par les vibrations étant $\frac{3}{2}$ est $\frac{2}{3}$ par les longueurs des cordes. Mais on va voir que ce rapport n'est qu'approché dans le *système* de M. de Boisgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet auteur avec leur explication.

Formules.

$$\left\{\begin{array}{ll} \text{A.} & 12s - 7r \pm t = 0. \\ \text{B.} & 12x - 5t \pm r = 0. \end{array}\right.$$

$$\left\{\begin{array}{ll} \text{C.} & 7s - 4r \pm x = 0. \\ \text{D.} & 7x - 4t \pm s = 0. \end{array}\right.$$

Explication.

Rapport de l'octave.	$2 : 1.$
Rapport de la quinte.	$n : 1.$
Rapport de la quarte.	$2 : n.$
Rapport de l'intervalle qui vient de quinte	$n^r : 2^s$
Rapport de l'intervalle qui vient de quarte	$2^s : n^r.$

r. Nombre de quintes ou de quartes de l'intervalle.

s. Nombre d'octaves combinées de l'intervalle.

t. Nombre de semi-tons de l'intervalle.

x. Gradation diatonique de l'intervalle, c'est-à-dire nombre des secondes diatoniques majeures et mineures de l'intervalle.

$x \pm 1$. Gradation des termes d'où l'intervalle tire son nom.

Le premier cas de chaque formule a lieu lorsque l'intervalle vient de quintes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du clavier proposé par M. de Boisgelou (pl. XXIV, fig. 3), sont les suivans :

ut de ré ma mi fa fi sol be la sa si.

Tout intervalle est formé par la progression de quintes ou par celle de quartes, ramenées à l'octave : par exemple, l'intervalle *si ut* est

formé par cette progression de 5 quartes *si mi la ré sol ut*, ou par cette progression de 7 quintes *si fi de be ma sa fa ut.*

De même l'intervalle *fa la* est formé par cette progression de 4 quintes *fa ut sol ré la*, ou par cette progression de 8 quartes *fa sa ma be de fi si mi la.*

De ce que le rapport de tout intervalle qui vient de quintes est $n^r : 2^s$, et que celui qui vient de quartes est $2^s : n^r$, il s'ensuit qu'on a pour le rapport de l'intervalle *si ut*, quand il vient de quartes, cette proportion de $2^s : n^r :: 2^3 : n^5$. Et si l'intervalle *si ut* vient des quintes, on a cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de quartes d'où vient l'intervalle *si ut* étant de 5, le rapport de cet intervalle est de $2^5 : n^5$, puisque le rapport de la quarte est $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$ désigneroit un intervalle de 2^5 semi-tons, puisque chaque quarte a 5 semi-tons, et que cet intervalle a 5 quartes : ainsi, l'octave n'ayant que 12 semi-tons, l'intervalle *si ut* passeroit deux octaves.

Donc, pour que l'intervalle *si ut* soit moindre que l'octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$ de deux octaves, c'est-à-dire du rapport de $2^2 : 1$; ce qui se fait par un rapport composé du rapport direct $2^5 : n^5$, et du rapport $1 : 2^2$, inverse de celui $2^2 : 1$, en cette sorte : $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5 : 2^2 n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or, l'intervalle *si ut* venant de quartes, son rapport, comme il a été dit ci-devant, est $2^s : n^r$; donc $2^s : n^r :: 2^3 : n^5$; donc $s = 3$, et $r = 5$.

Ainsi, réduisant les lettres du second cas de chaque formule aux nombres correspondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, et pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorsque le même intervalle *si ut* vient de quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Ainsi l'on a $r = 7$, $s = 4$, et par conséquent pour A de la première formule $12s - 7r \pm t = 48 - 49 + 1 = 0$; et pour B, $12x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'intervalle *fa la* venant de quintes donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^4 : 2^2$, et par conséquent on a $r = 4$ et $s = 2$. Le même intervalle venant de quartes donne cette proportion $2^s : n^r :: 2^5 : n^8$, etc. Il seroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports et tout ce qui regarde les intervalles par le moyen des formules. Ce sera mettre un lecteur attentif sur la route que de lui donner les valeurs de n et de ses puissances.

Valeurs des puissances de n :

$n^4 = 5$, c'est un fait d'expérience;
Donc $n^8 = 25$; $n^{12} = 125$, etc.

Valeurs précises des trois premières puissances de n:

$$n = \sqrt[4]{5}, \quad n^2 = \sqrt[2]{5}, \quad n^3 = \sqrt[4]{125}.$$

Valeurs approchées des trois premières puissances de n.

$$n = \frac{3}{2}, \quad n^2 = \frac{3^2}{2^2}, \quad n^3 = \frac{3^3}{2^3}.$$

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru jusqu'ici être celui de la quinte juste, 'est qu'un rapport d'approximation, et donne une quinte trop forte; et e là le véritable principe du tempérament, qu'on ne peut appeler ainsi ue par abus, puisque la quinte doit être foible pour être juste.

Remarques sur les intervalles. — Un intervalle d'un nombre donné de semi-tons a toujours deux rapports différens, l'un comme venant de quintes, et l'autre comme venant de quartes. La somme des deux valeurs de r dans ces deux rapports égale 12, et la somme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de quintes ou de quartes, dans lequel r est le plus petit, est l'intervalle diatonique, l'autre est l'intervalle chromatique : ainsi l'intervalle *si ut*, qui a ces deux apports $2^3:n^5$ et $n^7:2^4$, est un intervalle diatonique comme venant ιe quartes, et son rapport est de $2^3:n^5$; mais ce même intervalle ä *ut* est chromatique comme venant de quintes, et son rapport est $n^7:2^4$, parce que dans le premier cas $r=5$ est moindre que $r=7$ du second cas.

Au contraire, l'intervalle *fa la*, qui a ces deux rapports $n^4:2^2$ et $2^5:n^8$, est diatonique dans le premier cas où il vient de quintes, et chromatique dans le second où il vient de quartes.

L'intervalle *si ut*, diatonique, est une seconde mineure; l'intervalle *si ut*, chromatique, ou plutôt l'intervalle *si si* dièse (car alors *ut* est pris pour *si* dièse) est un unisson superflu.

L'intervalle *fa la*, diatonique, est une tierce majeure; l'intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'intervalle *mi* dièse *la* (car alors *fa* est pris comme *mi* dièse) est une quarte diminuée. Ainsi des autres.

Il est évident : 1° Qu'à chaque intervalle diatonique correspond un intervalle chromatique d'un même nombre de semi-tons, et *vice versa*. Ces deux intervalles de même nombre de semi-tons, l'un diatonique et l'autre chromatique, sont appelés intervalles correspondans.

2° Que quand la valeur de r est égale à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'intervalle est diatonique, soit que cet intervalle vienne de quintes ou de quartes; mais que si r est égal à un de ces nombres 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'intervalle est chromatique.

3° Que lorsque $r=6$, l'intervalle est en même temps diatonique et chromatique, soit qu'il vienne de quintes ou de quartes; tels sont les deux intervalles : *fa si*, appelé triton, et *si fa*, appelé fausse quinte; le triton *fa si* est dans le rapport $n^6:2^3$, et vient de six quintes; la fausse quinte *si fa* est dans le rapport $2^4:n^6$, et vient de six quartes : où l'on voit que dans les deux cas on a $r=6$. Ainsi le triton, comme intervalle diatonique est une quarte majeure; et, comme intervalle chromatique, une quarte superflue : la fausse quinte *si fa*, comme intervalle diatonique, est une quinte mineure; comme intervalle chromatique, une quinte diminuée. Il n'y a que ces deux intervalles et leurs répliques qui soient dans le cas d'être en même temps diatoniques et chromatiques.

Les intervalles diatoniques de même nom, et conséquemment de même gradation, se divisent en majeurs et mineurs. Les intervalles

chromatiques se divisent en diminués et superflus. A chaque intervalle diatonique mineur correspond un intervalle chromatique superflu, et à chaque intervalle diatonique majeur correspond un intervalle chromatique diminué.

Tout intervalle en montant, qui vient de quintes, est majeur ou diminué, selon que cet intervalle est diatonique ou chromatique; et réciproquement tout intervalle majeur ou diminué vient de quintes.

Tout intervalle en montant, qui vient de quartes, est mineur ou superflu selon que cet intervalle est diatonique ou chromatique; et *vice versa* tout intervalle mineur ou superflu vient de quartes.

Ce seroit le contraire si l'intervalle étoit pris en descendant.

De deux intervalles correspondans, c'est-à-dire l'un diatonique et l'autre chromatique, et qui par conséquent viennent, l'un de quintes et l'autre de quartes, le plus grand est celui qui vient de quartes, et il surpasse celui qui vient de quintes, quant à la gradation, d'une unité, et, quant à l'intonation, d'un intervalle dont le rapport est $2^7 : n^{12}$; c'est-à-dire 128, 125. Cet intervalle est la seconde diminuée, appelée communément grand comma ou quart de ton; et voilà la porte ouverte au genre enharmonique.

Pour achever de mettre les lecteurs sur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la musique, je transcrirai (pl. XXIV, fig. 4) les deux tables de progressions dressées par M. de Boisgelou, par lesquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque intervalle, et les puissances des termes de ces rapports selon le nombre de quartes ou de quintes qui les composent.

On voit dans ces formules que les semi-tons sont réellement les intervalles primitifs et élémentaires qui composent tous les autres; ce qui a engagé l'auteur à faire, pour ce même *système*, un changement considérable dans les caractères, en divisant chromatiquement la portée par intervalles ou degrés égaux et tous d'un semi-ton; au lieu que, dans la musique ordinaire, chacun de ces degrés est tantôt un comma, tantôt un semi-ton, tantôt un ton, et tantôt un ton et demi; ce qui laisse à l'œil l'équivoque et à l'esprit le doute de l'intervalle, puisque, les degrés étant les mêmes, les intervalles sont tantôt les mêmes et tantôt différens.

Pour cette réforme, il suffit de faire la portée de dix lignes au lieu de cinq, et d'assigner à chaque position une des douze notes du clavier chromatique, ci-devant indiqué, selon l'ordre de ces notes, lesquelles, restant ainsi toujours les mêmes, déterminent leurs intervalles avec la dernière précision, et rendent absolument inutiles tous les dièses, bémols ou bécarres, dans quelque ton qu'on puisse être, et tant à la clef qu'accidentellement. Voyez la planche XXV, où vous trouverez (fig. 1) l'échelle chromatique sans dièse ni bémol, et (fig. 2) l'échelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce sur cette nouvelle manière de noter et de lire la musique, on sera surpris de la netteté, de la simplicité qu'elle donne à la note, et de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, sans qu'il soit possible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'espace sur le papier, et

peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vitesses par la multitude des lignes, surtout dans la symphonie.

Mais comme ce *système* de notes est absolument chromatique, il me paroît que c'est un inconvénient d'y laisser subsister les dénominations des degrés diatoniques, et que, selon M. de Boisgelou, *ut ré* ne devroit pas être une seconde, mais une tierce, ni *ut mi* une tierce; mais une quinte; ni *ut ut* une octave, mais une douzième, puisque chaque semi-ton, formant réellement un degré sur la note, devroit en prendre aussi la dénomination; alors $x+1$ étant toujours égal à t dans les formules de cet auteur, ces formules se trouveroient extrêmement simplifiées. Du reste, ce *système* me paroît également profond et avantageux; il seroit à désirer qu'il fût développé et publié par l'auteur ou par quelque habile théoricien.

Système enfin est l'assemblage des règles de l'harmonie, tirées de quelques principes communs qui les rassemblent, qui forment leur liaison, desquels elles découlent, et par lesquels on en rend raison.

Jusqu'à notre siècle l'harmonie, née successivement et comme par hasard, n'a eu que des règles éparses, établies par l'oreille, confirmées par l'usage, et qui paroissoient absolument arbitraires. M. Rameau est le premier qui, par le *système* de la basse fondamentale, a donné des principes à ces règles. Son *système*, sur lequel ce Dictionnaire a été composé, s'y trouvant suffisamment développé dans les principaux articles, ne sera point exposé dans celui-ci, qui n'est déjà que trop long, et que ces répétitions superflues allongeroient encore à l'excès : d'ailleurs l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'exposer tous les *systèmes*, mais seulement de bien expliquer ce que c'est qu'un *système*, et d'éclaircir au besoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *système* de M. Rameau, si obscur, si diffus dans ses écrits, exposé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru susceptible, pourront recourir aux *Élémens de musique* de M. d'Alembert.

M. Serre, de Genève, ayant trouvé les principes de M. Rameau insuffisans à bien des égards, imagina un autre *système* sur le sien, dans lequel il prétend montrer que toute l'harmonie porte sur une double basse fondamentale; et comme cet auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en composa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *système* mixte, qu'il fit imprimer à Paris, en 1753, sous ce titre : *Essais sur les principes de l'harmonie*[1], etc. La facilité que chacun a de consulter cet ouvrage, et l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me dispensent aussi d'en rendre compte au public.

Il n'en est pas de même de celui de l'illustre M. Tartini, dont il me reste à parler, lequel étant écrit en langue étrangère, souvent profond, et toujours diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu de gens, dont même la plupart sont rebutés par l'obscurité du livre avant

1. M. Serre a réclamé par une lettre insérée dans le t. II du *Supplément* de l'édition de Genève. (Éd.)

d'en pouvoir sentir les beautés. Je ferai le plus brièvement qu'il me sera possible l'extrait de ce nouveau *système*, qui, s'il n'est pas celui de la nature, est au moins de tous ceux qu'on a publiés jusqu'ici celui dont le principe est le plus simple, et duquel toutes les lois de l'harmonie paroissent naître le moins arbitrairement.

Système de M. Tartini. — Il y a trois manières de calculer les rapports des sons.

I. En coupant sur le monocorde la corde entière en ses parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les sons seront en raison inverse des longueurs de la corde et de ses parties.

II. En tendant par des poids inégaux des cordes égales, les sons seront comme les racines carrées des poids.

III. En tendant par des poids égaux des cordes égales en grosseur et inégales en longueur, ou égales en longueur et inégales en grosseur, les sons seront en raison inverse des racines carrées de la dimension où se trouve la différence.

En général les sons sont toujours entre eux en raison inverse des racines cubiques des corps sonores. Or, les sons des cordes s'altèrent de trois manières; savoir, en altérant ou la grosseur, c'est-à-dire le diamètre de la grosseur, ou la longueur, ou la tension : si tout cela est égal, les cordes sont à l'unisson; si l'une de ces choses seulement est altérée, les sons suivent, en raison inverse, les rapports des altérations; si deux ou toutes les trois sont altérées, les sons sont, en raison inverse, comme les racines des rapports composés des altérations. Tels sont les principes de tous les phénomènes qu'on observe en comparant les rapports des sons et ceux des dimensions des corps sonores.

Ceci compris, ayant mis les registres convenables, touchez sur l'orgue la pédale qui rend la plus basse note marquée dans la planche XXV (fig. 4), toutes les autres notes marquées au-dessus résonneront en même temps, et cependant vous n'entendrez que le son le plus grave.

Les sons de cette série confondus dans le son grave formeront dans leurs rapports la suite naturelle des fractions $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, etc., laquelle suite est en progression harmonique.

Cette même serie sera celle de cordes égales tendues par des poids qui seroient comme les carrés $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{25}$ $\frac{1}{36}$, etc., des mêmes fractions susdites.

Et les sons que rendroient ces cordes sont les mêmes exprimés en notes dans l'exemple.

Ainsi donc tous les sons qui sont en progression harmonique depuis l'unité se réunissent pour n'en former qu'un sensible à l'oreille, et tout le *système* harmonique se trouve dans l'unité.

Il n'y a dans un son quelconque que ses aliquotes qu'il fasse résonner, parce que dans toute autre fraction, comme seroit celle-ci $\frac{3}{5}$, il se trouve, après la division de la corde en parties égales, un reste dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales

et en sont réciproquement heurtées; de sorte que, des deux sons qui en résulteroient, le plus foible est détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes comprises dans la série des fractions $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$, etc., ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes est ce que M. Tartini appelle unité ou monade harmonique, du concours desquelles résulte un son : ainsi, toute l'harmonie étant nécessairement comprise entre la monade ou l'unité composante et le son plein ou l'unité composée, il s'ensuit que l'harmonie a, des deux côtés, l'unité pour terme, et consiste essentiellement dans l'unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute l'harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux sons forts, justes et soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisième son, plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers et de la finesse d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience aussi sensible qu'il est possible, il faut placer deux hautbois bien d'accord à quelques pas d'intervalle, et se mettre entre deux à égale distance de l'un et de l'autre; à défaut de hautbois on peut prendre deux violons, qui, bien que le son en soit moins fort, peuvent, en touchant avec force et justesse, suffire pour faire distinguer le troisième son.

La production de ce troisième son par chacune de nos consonnances est telle que la montre la table (pl. XXV, fig. 3), et l'on peut la poursuivre au delà des consonnances par tous les intervalles représentés par les aliquotes de l'unité.

L'octave n'en donne aucun, et c'est le seul intervalle excepté.

La quinte donne l'unisson du son grave, unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troisièmes sons produits par les autres intervalles sont tous au grave.

La quarte donne l'octave du son aigu.

La tierce majeure donne l'octave du son grave; et la sixte mineure, qui en est renversée, donne la double octave du son aigu.

La tierce mineure donne la dixième majeure du son grave; mais la sixte majeure, qui en est renversée, ne donne que la dixième majeure du son aigu.

Le ton majeur donne la quinzième ou double octave du son grave.

Le ton mineur donne la dix-septième, ou la double octave de la tierce majeure du son aigu.

Le semi-ton majeur donne la vingt-deuxième, ou triple octave du son aigu.

Enfin le semi-ton mineur donne la vingt-sixième du son grave.

On voit, par la comparaison des quatre derniers intervalles, qu'un changement peu sensible dans l'intervalle change très-sensiblement le son produit ou fondamental : ainsi, dans le ton majeur, rapprochez l'intervalle en abaissant le ton supérieur, ou élevant l'inférieur seulement d'un $\frac{80}{81}$, aussitôt le son produit montera d'un ton. Faites la

même opération sur le semi-ton majeur, et le son produit descendra d'une quinte.

Quoique la production du troisième son ne se borne pas à ces intervalles, nos notes n'en pouvant exprimer de plus composé, il est pour le présent inutile d'aller au delà de ceux-ci.

On voit dans la suite régulière des consonnances qui composent cette table qu'elles se rapportent toutes à une base commune, et produisent toutes exactement le même troisième son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomène, une démonstration physique de l'unité du principe de l'harmonie.

Dans les sciences physico-mathématiques, telles que la musique, les démonstrations doivent bien être géométriques, mais déduites physiquement de la chose démontrée : c'est alors seulement que l'union du calcul à la physique fournit, dans les vérités établies sur l'expérience et démontrées géométriquement, les vrais principes de l'art; autrement la géométrie seule donnera des théorèmes certains, mais sans usage dans la pratique; la physique donnera des faits particuliers, mais isolés, sans liaison entre eux et sans aucune loi générale.

Le principe physique de l'harmonie est un, comme nous venons de le voir, et se résout dans la proportion harmonique : or ces deux propriétés conviennent au cercle: car nous verrons bientôt qu'on y retrouve les deux unités extrêmes de la monade et du son; et, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve aussi, puisque dans quelque point C (pl. XXV, fig. 6) que l'on coupe inégalement le diamètre AB, le carré de l'ordonnée CD sera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties AC et CB du diamètre par le rayon, propriété qui suffit pour établir la nature harmonique du cercle : car, bien que les ordonnées soient moyennes géométriques entre les parties du diamètre, les carrés de ces ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports représentent d'autant plus exactement ceux des cordes sonores, que les rapports de ces cordes ou des poids tendans sont aussi comme les carrés, tandis que les sons sont comme les racines.

Maintenant, du diamètre AB (pl. XXV, fig. 7), divisé selon la série des fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, lesquelles sont en progression harmonique, soient tirées les ordonnées C, CC; G, GG; c, cc; e, ee; et g, gg.

Le diamètre représente une corde sonore, qui, divisée en mêmes raisons, donne les sons indiqués dans l'exemple O de la même planche (fig. 8).

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au diamètre, les sections contiendront ces nombres entiers BC $= \frac{1}{2} = 30$; BG $= \frac{1}{3} = 20$; Bc $= \frac{1}{4} = 15$; Be $= \frac{1}{5} = 12$; Bg $= \frac{1}{6} = 10$.

Des points où les ordonnées coupent le cercle, tirons de part et d'autre des cordes aux deux extrémités du diamètre; la somme du carré de chaque corde, et du carré de la corde correspondante, que j'appelle son complément, sera toujours égale au carré du diamètre, les carrés des cordes seront entre eux comme les abscisses correspon-

dantes, par conséquent aussi en progression harmonique, et représenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier son.

Les carrés des complémens de ces mêmes cordes seront entre eux comme les complémens des abscisses au diamètre, par conséquent dans les raisons suivantes :

$$\overline{AC}^2 = \tfrac{1}{2} = 30$$
$$\overline{AG}^2 = \tfrac{2}{3} = 40$$
$$\overline{Ac}^2 = \tfrac{3}{4} = 45$$
$$\overline{Ae}^2 = \tfrac{4}{5} = 48$$
$$\overline{Ag}^2 = \tfrac{5}{6} = 50$$

et représenteront les sons de l'exemple P, sur lequel on doit remarquer en passant que cet exemple, comparé au suivant Q et au précédent O, donne le fondement naturel de la règle des mouvemens contraires.

Les carrés des ordonnées seront au carré 3600 du diamètre dans les raisons suivantes :

$$\overline{AB}^2 = 1 = 3600$$
$$\overline{C,CC}^2 = \tfrac{1}{4} = 900$$
$$\overline{G,GG}^2 = \tfrac{2}{9} = 800$$
$$\overline{c,cc}^2 = \tfrac{3}{16} = 675$$
$$\overline{e,ee}^2 = \tfrac{4}{25} = 576$$
$$\overline{g,gg}^2 = \tfrac{5}{36} = 500$$

et représenteront les sons de l'exemple Q.

Or cette dernière série, qui n'a point d'homologue dans les divisions du diamètre, et sans laquelle on ne sauroit pourtant compléter le *système* harmonique, montre la nécessité de chercher dans les propriétés du cercle les vrais fondemens du *système*, qu'on ne peut trouver ni dans la ligne droite ni dans les seuls nombres abstraits.

Je passe à dessein toutes les autres propositions de M. Tartini sur la nature arithmétique, harmonique et géométrique du cercle, de même que sur les bornes de la série harmonique donnée par la raison sextuple, parce que ses preuves, énoncées seulement en chiffres, n'établissent aucune démonstration générale; que de plus, comparant souvent des grandeurs hétérogènes, il trouve des proportions où l'on ne sauroit même voir de rapport; ainsi, quand il croit prouver que le carré d'une ligne est moyen proportionnel d'une telle raison, il ne prouve autre chose sinon que tel nombre est moyen proportionnel entre deux tels autres nombres; car les surfaces et les nombres abstraits n'étant point de même nature ne peuvent se comparer. M. Tartini sent cette difficulté, et s'efforce de la prévenir : on peut voir ses raisonnemens dans son livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés et les règles de l'art harmonique.

L'octave, qui n'engendre aucun son fondamental, n'étant point essentielle à l'harmonie, peut être retranchée des parties constitutives de l'accord; ainsi l'accord, réduit à sa plus grande simplicité, doit être considéré sans elle; alors il est composé seulement de ces trois termes 1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, et où les deux monades $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ sont les seuls vrais élémens de l'unité sonore, qui porte le nom d'accord parfait; car la fraction $\frac{1}{4}$ est élément de l'octave $\frac{1}{2}$, et la fraction $\frac{1}{6}$ est octave de la monade $\frac{1}{3}$.

Cet accord parfait 1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, produit par une seule corde et dont les termes sont en proportion harmonique, est la loi générale de la nature, qui sert de base à toute la science des sons; loi que la physique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication est inutile aux règles de l'harmonie.

Les calculs des cordes et des poids tendans servent à donner en nombre les rapports des sons, qu'on ne peut considérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troisième son, engendré par le concours de deux autres, est comme le produit de leurs quantités; et quand, dans une catégorie commune, ce troisième son se trouve toujours le même, quoique engendré par des intervalles différens, c'est que les produits des générateurs sont égaux entre eux.

Ceci se déduit manifestement des propositions précédentes.

Quel est, par exemple, le troisième son qui résulte de CB et de GB (pl. XXV, fig. 7)? C'est l'unisson de CB. Pourquoi? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les carrés des deux ordonnées, C, CC, et G, GG, sont moyens proportionnels, les sommes des extrêmes sont égales entre elles, et par conséquent produisent le même son commun CB, ou C, CC.

En effet, la somme des deux rectangles de BC par C, CC, et de AC par C, CC, est égale à la somme des deux rectangles de BG par C, CC, et de GA par C, CC; car chacune de ces deux sommes est égale à deux fois le carré du rayon : d'où il suit que le son C, CC ou CB, doit être commun aux deux cordes : or ce son est précisément la note Q de l'exemple O.

Quelques ordonnées que vous puissiez prendre dans le cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troisième son représenté par la note Q, parce que les rectangles des deux parties du diamètre par le rayon donneront toujours des sommes égales.

Mais l'octave XQ n'engendre que des harmoniques à l'aigu, et point de son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'ordonnée sur l'extrémité du diamètre, et que par conséquent le diamètre et le rayon ne sauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviser harmoniquement le diamètre par les fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, qui donnent le *système* naturel de l'accord majeur, si on le divise arithmétiquement en six parties égales, on aura le *système* de l'accord majeur renversé, et ce renversement donne exactement l'ac-

cord mineur; car (pl. XXV, fig. 5) une de ces parties donnera la dix-neuvième, c'est-à-dire la double octave de la quinte; deux donneront la douzième ou l'octave de la quinte; trois donneront l'octave; quatre, la quinte; et cinq, la tierce mineure.

Mais sitôt qu'unissant deux de ces sons, on cherchera le troisième son qu'ils engendrent, ces deux sons simultanés, au lieu du son C (fig. 9), ne produiront jamais pour fondamental que le son Eb; ce qui prouve que ni l'accord mineur ni son mode ne sont donnés par la nature : que, si l'on fait consonner deux ou plusieurs intervalles de l'accord mineur, les sons fondamentaux se multiplieront, et, relativement à ces sons, on entendra plusieurs accords majeurs à la fois, sans aucun accord mineur.

Ainsi, par expérience faite en présence de huit célèbres professeurs de musique, deux hautbois et un violon sonnant ensemble les notes blanches marquées dans la portée A (pl. XVIII, fig. 4), on entendoit distinctement les sons marqués en noir dans la même figure; savoir, ceux qui sont marqués à part dans la portée B pour les intervalles qui sont au-dessus, et ceux marqués dans la portée C, aussi pour les intervalles qui sont au-dessus.

En jugeant de l'horrible cacaphonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute musique en mode mineur seroit insupportable à l'oreille, si les intervalles étoient assez justes et les instrumens assez forts pour rendre les sons engendrés aussi sensibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer, en passant, que l'inverse de deux modes, marquée dans la planche XX (fig. 3), ne se borne pas à l'accord fondamental qui les constitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un chant et d'une harmonie qui, notée en sens direct dans le mode majeur, lorsqu'on renverse le papier et qu'on met des clefs à la fin des lignes devenues le commencement, présente à rebours une autre suite de chant et d'harmonie en mode mineur, exactement inverse de la première, où les basses deviennent les dessus, et *vice versa.* C'est ici la clef de la manière de composer ces doubles canons dont j'ai parlé au mot *Canon.* M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien exposé dans son livre cette curiosité harmonique, annonce une symphonie de cette espèce composée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait assurément que de la faire exécuter; une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la division harmonique du diamètre résulte le mode majeur, et de la division arithmétique le mode mineur : c'est d'ailleurs un fait connu de tous les théoriciens que les rapports de l'accord mineur se trouvent dans la division arithmétique de la quinte. Pour trouver le premier fondement du mode mineur dans le *système* harmonique, il suffit donc de montrer dans ce *système* la division arithmétique de la quinte.

Tout le *système* harmonique est fondé sur la raison double, rapport de la corde entière à son octave, ou du diamètre au rayon, et sur la

raison sesquialtère, qui donne le premier son harmonique ou fondamental auquel se rapportent tous les autres.

Or si (pl. XXV, fig. 8), dans la raison double, on compare successivement la deuxième note G, et la troisième F de la série P au son fondamental Q, et à son octave grave, qui est la corde entière, on trouvera que la première est moyenne harmonique, et la seconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, si dans la raison sesquialtère on compare successivement la quatrième note *e*, et la cinquième *eb* de la même série à la corde entière et à sa quinte G, on trouvera que la quatrième *c* est moyenne harmonique, et la cinquième *eb* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette quinte : donc le mode mineur étant fondé sur la division arithmétique de la quinte, et la note *eb*, prise dans la série des complémens du *système* harmonique, donnant cette division, le mode mineur est fondé sur cette note dans le *système* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les consonnances dans la division harmonique du diamètre donnée par l'exemple O, le mode majeur dans l'ordre direct de ces consonnances, le mode mineur dans leur ordre rétrograde, et dans leurs complémens représentés par l'exemple P, il nous reste à examiner le troisième exemple Q, qui exprime en notes les rapports des carrés des ordonnées, et qui donne le *système* des dissonances.

Si l'on joint par accords simultanés, c'est-à-dire par consonnances, les intervalles successifs de l'exemple O, comme on a fait dans la figure 3, même planche, l'on trouvera que carrer les ordonnées c'est doubler l'intervalle qu'elles représentent : ainsi, ajoutant un troisième son qui représente le carré, ce son ajouté doublera toujours l'intervalle de la consonnance, comme on le voit figure 1 de la planche XVIII.

Ainsi (pl. XXV, fig. 8) la première note K de l'exemple Q double l'octave, premier intervalle de l'exemple O; la deuxième note L double la quinte, second intervalle; la troisième note M double la quarte, troisième intervalle, etc.; et c'est ce doublement d'intervalles qu'exprime la figure 1 de la planche XVIII.

Laissant à part l'octave du premier intervalle, qui, n'engendrant aucun son fondamental, ne doit point passer pour harmonique, la note ajoutée L forme, avec les deux qui sont au-dessous d'elle, une proportion continue géométrique en raison sesquialtère; et les suivantes, doublant toujours les intervalles, forment aussi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions et progressions harmonique et arithmétique, qui constituent le *système* consonnant majeur et mineur, sont opposées par leur nature à la progression géométrique, puisque celle-ci résulte essentiellement des mêmes rapports, et les autres de rapports toujours différens : donc, si les deux proportions harmonique et arithmétique sont consonnantes, la proportion géométrique sera dissonante nécessairement, et par conséquent le *système* qui résulte de l'exemple Q sera le *système* des dissonances : mais ce *système*, tiré des carrés des ordonnées, est lié aux deux précédens, tirés des carrés des

cordes; donc le *système* dissonant est lié de même au *système* universel harmonique.

Il suit de là : 1° que tout accord sera dissonant lorsqu'il contiendra deux intervalles semblables autres que l'octave, soit que ces deux intervalles se trouvent conjoints ou séparés dans l'accord; 2° que, de ces deux intervalles, celui qui appartiendra au *système* harmonique ou arithmétique sera consonnant, et l'autre dissonant : ainsi, dans les deux exemples S, T d'accords dissonans (pl. XVIII, fig. 2), les intervalles G C et *c e* sont consonnans, et les intervalles C F et *e g* dissonans.

En rapportant maintenant chaque terme de la série dissonante au son fondamental ou engendré C de la série harmonique, on trouvera que les dissonances qui résulteront de ce rapport seront les suivantes, et les seules directes qu'on puisse établir sur le *système* harmonique.

I. La première est la neuvième ou double quinte L (fig. 1).

II. La seconde est l'onzième, qu'il ne faut pas confondre avec la simple quarte, attendu que la première quarte ou quarte simple G C, étant dans le *système* harmonique particulier, est consonnante; ce que n'est pas la deuxième quarte ou onzième C M, étrangère à ce même *système*.

III. La troisième est la douzième ou quinte superflue, que M. Tartini appelle *accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'accord sensible sur la médiante en mode mineur, que nous appelons quinte superflue, n'a jamais été admis en Italie à cause de son horrible dureté. Voyez (pl. XIX, fig. 1) la pratique de cet accord à la françoise, et (fig. 2) la pratique du même accord à l'italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même distinction des deux quartes, consonnante et dissonante, que j'ai faite ci-devant, se doit entendre de même des deux tierces majeures de cet accord et des deux tierces mineures de l'accord suivant.

IV. La quatrième et dernière dissonance donnée par la série est la quatorzième H (pl. XVIII, fig. 1), c'est-à-dire l'octave de la septième, quatorzième qu'on ne réduit au simple que par licence et selon le droit qu'on s'est attribué dans l'usage de confondre indifféremment les octaves.

Si le *système* dissonant se déduit du *système* harmonique, les règles de préparer et sauver les dissonances ne s'en déduisent pas moins, et l'on voit, dans la série harmonique et consonnante, la préparation de tous les sons de la série arithmétique. En effet, comparant les trois séries O P Q, on trouve toujours dans la progression successive des sons de la série O, non-seulement, comme on vient de voir, les raisons simples, qui, doublées, donnent les sons de la série Q, mais encore les mêmes intervalles que forment entre eux les sons des deux P et Q; de sorte que la série O prépare toujours antérieurement ce que donnent ensuite les deux séries P et Q.

Ainsi le premier intervalle de la série O est celui de la corde à vide

à son octave, et l'octave est aussi l'intervalle ou accord que donne le premier son de la série Q, comparé au premier son de la série P.

De même le second intervalle de la série O (comptant toujours de la corde entière) est une douzième; l'intervalle ou accord du second son de la série Q, comparé au second son de la série P, est aussi une douzième; le troisième, de part et d'autre, est une double octave, et ainsi de suite.

De plus, si l'on compare la série P à la corde entière (pl. XVIII, fig. 9), on trouvera exactement les mêmes intervalles que donne antérieurement la série O; savoir, octave, quinte, quarte, tierce majeure et tierce mineure.

D'où il suit que la série harmonique particulière donne avec précision non-seulement l'exemplaire et le modèle des deux séries arithmétique et géométrique, qu'elle engendre et qui complètent avec elle le système harmonique universel, mais aussi prescrit à l'une l'ordre de ses sons, et prépare à l'autre l'emploi de ses dissonances.

Cette préparation, donnée par la série harmonique, est exactement la même qui est établie dans la pratique; car la neuvième, doublée de la quinte, se prépare aussi par un mouvement de quinte; l'onzième, doublée de la quarte, se prépare par un mouvement de quarte; la douzième ou quinte superflue, doublée de la tierce majeure, se prépare par un mouvement de tierce majeure; enfin la quatorzième ou la fausse quinte, double de la tierce mineure se prépare aussi par un mouvement de tierce mineure.

Il est vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appelées fondamentales dans le système de M. Rameau, mais qui ne sont pas telles dans celui de M. Tartini; et il est vrai encore qu'on prépare les mêmes dissonances de beaucoup d'autres manières, soit par des renversemens d'harmonie, soit par des basses substituées; mais tout découle toujours du même principe, et ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail des règles.

Celle de résoudre et sauver les dissonances naît du même principe que leur préparation; car comme chaque dissonance est préparée par le rapport antécédent du *système* harmonique, de même elle est sauvée par le rapport conséquent du même *système*.

Ainsi, dans la série harmonique, le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de quinte étant celui dont la neuvième est préparée et doublée, le rapport suivant $\frac{3}{4}$ ou le progrès de quarte est celui dont cette même neuvième doit être sauvée : la neuvième doit donc descendre d'un degré pour venir chercher dans la série harmonique l'unisson de ce deuxième progrès, et par conséquent l'octave du son fondamental (pl. XVIII, fig. 5).

En suivant la même méthode, on trouvera que l'onzième F doit descendre de même d'un degré sur l'unisson E de la série harmonique selon le rapport correspondant $\frac{4}{5}$; que la douzième ou quinte superflue G dièse doit redescendre sur le même G naturel selon le rapport $\frac{5}{6}$: où l'on voit la raison, jusqu'ici tout à fait ignorée, pourquoi la basse doit monter pour préparer les dissonances, et pourquoi le dessus doit descendre pour les sauver. On peut remarquer aussi que la septième, qui,

dans le *système* de M. Rameau, est la première et presque l'unique dissonance, est la dernière en rang dans celui de M. Tartini, tant il faut que ces deux auteurs soient opposés en toutes choses !

Si l'on a bien compris les générations et analogies des trois ordres ou systèmes, tous fondés sur le premier, donné par la nature, et tous représentés par les parties du cercle ou par leurs puissances, on trouvera : 1° que le *système* harmonique particulier, qui donne le mode majeur, est produit par la division sextuple en progression harmonique du diamètre ou de la corde entière, considérée comme l'unité; 2° que le *système* arithmétique, d'où résulte le mode mineur, est produit par la série arithmétique des complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, et l'élevant de terme en terme jusqu'à la raison sextuple qui donne enfin le diamètre ou la corde entière; 3° que le *système* géométrique ou dissonant est aussi tiré du *système* harmonique particulier, en doublant la raison de chaque intervalle; d'où il suit que le *système* harmonique du mode majeur, le seul immédiatement donné par la nature, sert de principe et de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit jusqu'ici, on voit que le *système* harmonique n'est point composé de parties qui se réunissent pour former un tout, mais qu'au contraire c'est de la division du tout ou de l'unité intégrale que se tirent les parties; que l'accord ne se forme point des sons, mais qu'il les donne; et qu'enfin partout où le système harmonique a lieu, l'harmonie ne dérive point de la mélodie, mais la mélodie de l'harmonie.

Les élémens de la mélodie diatonique sont contenus dans les degrés successifs de l'échelle ou octave commune du mode majeur commençant par C, de laquelle se tire aussi l'échelle du mode mineur commençant par A.

Cette échelle, n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'est pas non plus celle que donnent les divisions naturelles des cors, trompettes marines, et autres instrumens semblables, comme on peut le voir dans la figure 6 de la planche XVIII par la comparaison de ces deux échelles, comparaison qui montre en même temps la cause des tons faux donnés par ces instrumens; cependant l'échelle commune, pour n'être pas d'accord avec la série des aliquotes, n'en a pas moins une origine physique et naturelle qu'il faut développer.

La portion de la première série O (pl. XVIII, fig. 6), qui termine le *système* harmonique, est la sesquialtère ou quinte C G, c'est-à-dire l'octave harmoniquement divisée : or les deux termes qui correspondent à ceux-là dans la série P des complémens (pl. XXV, fig. 8) sont les notes G F; ces deux cordes sont moyennes, l'une harmonique, et l'autre arithmétique, entre la corde entière et sa moitié, ou entre le diamètre et le rayon; et ces deux moyennes G et F, se rapportant toutes deux à la même fondamentale, déterminent le ton et même le mode, puisque la proportion harmonique y domine et qu'elles paroissent avant la génération du mode mineur : n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une et l'autre le caractère; savoir l'accord parfait majeur, composé de tierce majeure et de quinte.

Si donc on rapporte et range successivement selon l'ordre le plus rapproché les notes qui constituent ces trois accords, on aura très-exactement, tant en notes musicales qu'en rapports numériques, l'octave ou échelle diatonique ordinaire rigoureusement établie

En notes, la chose est évidente par la seule opération.

En rapports numériques, cela se prouve presque aussi facilement : car, supposant 360 pour la longueur de la corde entière, ces trois notes C, G, F seront comme 180, 240, 270; leurs accords seront comme dans la figure 3 (pl. XVIII); l'échelle entière qui s'en déduit sera dans les rapports marqués même planche (fig. 7), où l'on voit que tous les intervalles sont justes, excepté l'accord parfait D F A, dans lequel la quinte D A est foible d'un comma, de même que la tierce mineur D F, à cause du ton mineur D E; mais dans tout *système* ce défaut ou l'équivalent est inévitable.

Quant aux autres altérations que la nécessité d'employer les mêmes touches en divers tons introduits dans notre échelle, voyez *Tempérament*.

L'échelle une fois établie, le principal usage des trois notes C, G, F, dont elle est tirée, est la formation des cadences qui, donnant un progrès de notes fondamentales de l'une à l'autre, sont la base de toute la modulation: G étant moyen harmonique et F moyen arithmétique entre les deux termes de l'octave, le passage du moyen à l'extrême forme une cadence qui tire son nom du moyen qui la produit: G C est donc une cadence harmonique, F C une cadence arithmétique; et l'on appelle cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique passant au moyen harmonique, se compose des deux avant de se résoudre sur l'extrême (pl. XVIII, fig. 8).

De ces trois cadences, l'harmonique est la principale et la première en ordre : son effet est d'une harmonie mâle, forte, et terminant un sens absolu: l'arithmétique est faible, douce, et laisse encore quelque chose à désirer; la cadence mixte suspend le sens et produit à peu près l'effet du point interrogatif et admiratif.

De la succession naturelle de ces trois cadences, telle qu'on la voit (pl. XIX, fig. 3), résulte exactement la basse fondamentale de l'échelle et de leurs divers entrelacemens se tire la manière de traiter un ton quelconque, et d'y moduler une suite de chants; car chaque note de la cadence est supposée porter l'accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle la *règle de l'octave* (voy. ce mot), il est évident que, quand même on admettroit l'harmonie qu'elle indique pour pure et régulière, comme on ne la trouve qu'à force d'art et de déductions, elle ne peut jamais être proposée en qualité de principe et de loi générale.

Les compositeurs du xve siècle, excellens harmonistes, pour la plupart, employoient toute l'échelle comme basse fondamentale d'autant d'accords parfaits qu'elle avoit de notes, excepté la septième, à cause de la quinte fausse; et cette harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, si l'accord sur la médiante n'eût été rendu trop dur par

ses deux fausses relations avec l'accord qui le précède et avec celui qui le suit. Pour rendre cette suite d'accords parfaits aussi pure et douce qu'il est possible, il faut la réduire à cette autre basse fondamentale (fig. 4) qui fournit avec la précédente une nouvelle source de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux accords parfaits en tierce mineure, savoir D et A, il est bon de chercher l'analogie que doivent avoir entre eux les tons majeurs et mineurs dans une modulation régulière

Considérons (pl. XXV, fig. 8) la note *e b* de l'exemple P unie aux deux notes correspondantes des exemples O et Q : prise pour fondamentale, elle se trouve ainsi base ou fondement d'un accord en tierce majeure; mais, prise pour moyen arithmétique entre la corde entière et sa quinte, comme dans l'exemple X (fig. 9), elle se trouve alors médiante ou seconde base du mode mineur. Ainsi cette même note, considérée sous deux rapports différens, et tous deux déduits du *système*, donne deux harmonies; d'où il suit que l'échelle du mode majeur est d'une tierce mineure au-dessus de l'échelle analogue du mode mineur : ainsi le mode mineur analogue à l'échelle d'*ut* est celui de *la*, et le mode mineur analogue à celui de *fa* est celui de *ré:* or *la* et *ré* donnent exactement, dans la basse fondamentale de l'échelle diatonique, les deux accords mineurs analogues aux deux tons d'*ut* et de *fa* déterminés par les deux cadences harmoniques d'*ut* à *fa* et de *sol* à *ut;* la basse fondamentale où l'on fait entrer ces deux accords est donc aussi régulière et plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'harmonie du mode majeur.

A l'égard des deux dernières dissonances N et R de l'exemple Q, comme elles sortent du genre diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la mesure, des périodes, des phrases, et de tout rhythme musical, se trouve aussi dans la génération des cadences, dans leur suite naturelle, et dans leurs diverses combinaisons. Premièrement, le moyen étant homogène à son extrême, les deux membres d'une cadence doivent, dans leur première simplicité, être de même nature et de valeurs égales; par conséquent les huit notes qui forment les quatre cadences, basse fondamentale de l'échelle, sont égales entre elles; et formant aussi quatre mesures égales, une pour chaque cadence, le tout donne un sens complet et une période harmonique : de plus, comme tout le *système* harmonique est fondé sur la raison double et sur la sesquialtère, qui, à cause de l'octave, se confond avec la raison triple, de même toute mesure bonne et sensible se résout en celle à deux temps ou en celle à trois : tout ce qui est au delà, souvent tenté et toujours sans succès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'harmonie donnés par les trois sortes de cadences, et des diverses manières de les entrelacer, naît la variété des sens, des phrases, et de toute la mélodie, dont l'habile musicien exprime toute celle des phrases du discours, et ponctue les sons aussi correctement que le grammairien les paroles. De la mesure donnée par

les cadences résulte aussi l'exacte expression de la prosodie et du rhythme; car comme la syllabe brève s'appuie sur la longue, de même la note qui prépare la cadence en levant s'appuie et pause sur la note qui la résout en frappant : ce qui divise les temps en forts et en foibles, comme les syllabes en longues et en brèves; cela montre comment on peut, même en observant les quantités, renverser la prosodie, et tout mesurer à contre-temps, lorsqu'on frappe les syllabes brèves et qu'on lève les longues, quoiqu'on croie observer leurs durées relatives et leurs valeurs musicales.

L'usage des notes dissonantes par degrés conjoints dans les temps foibles de la mesure se déduit aussi des principes établis ci-dessus : car, supposons l'échelle diatonique et mesurée, marquée figure 5, planche XIX, il est évident que la note soutenue ou rabattue dans la basse X, au lieu des notes de la basse Z, n'est ainsi tolérée que parce que, revenant toujours dans les temps forts, elle échappe aisément à notre attention dans les temps foibles, et que les cadences dont elle tient lieu n'en sont pas moins supposées; ce qui ne pourroit être si les notes dissonantes changeoient de lieu et se frappoient sur les temps forts.

Voyons maintenant quels sons peuvent être ajoutés ou substitués à ceux de l'échelle diatonique pour la formation des genres chromatique et enharmonique.

En insérant dans leur ordre naturel les sons donnés par la série des dissonances, on aura premièrement la note *sol* dièse N (pl. XXV, fig. 8), qui donne le genre chromatique et le passage régulier du ton majeur d'*ut* à son mineur correspondant *la*. (Voy. pl. XX, fig. 1.).

Puis on a la note R ou *si* bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le genre enharmonique (fig. 2.)

Quoique, eu égard au diatonique, tout le *système* harmonique soit comme on a vu, renfermé dans la raison sextuple, cependant les divisions ne sont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la dix-neuvième ou triple quinte $\frac{1}{6}$, et la vingt-deuxième ou quadruple octave $\frac{1}{8}$, on ne puisse encore insérer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$, prise dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la nature dans les cors de chasse et trompettes marines, et d'une intonation très-facile sur le violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$ qui divise harmoniquement l'intervalle de la quarte *sol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *sol* une tierce mineure juste, dont le rapport seroit $\frac{5}{6}$, mais un intervalle un peu moindre, dont le rapport est $\frac{6}{7}$; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en note, car le *la* dièse est déjà trop fort; nous le représenterons par la note *si* précédée du signe |ↄ, un peu différent du bémol ordinaire.

L'échelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le genre épaissi de ces trois nouveaux sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple 6 (pl. XIX); le tout pour le même ton, ou du moins pour les tons naturellement analogues.

De ces trois sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier constitue le genre chromatique, et le troisième l'enharmoni-

que, le *sol* dièse et le *si* bémol sont dans l'ordre des dissonances: mais le *si* |ɔ ne laisse pas d'être consonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au genre diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme et détermine ce genre: car, puisqu'il est immédiatement donné par la série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre la quinte et l'octave du son fondamental, il s'ensuit qu'il est consonnant comme eux, et n'a besoin d'être ni préparé ni sauvé: c'est aussi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espèce de septième.

A l'aide de ce nouveau son, la basse de l'échelle diatonique retourne exactement sur elle-même, en descendant, selon la nature du cercle qui la représente; et la quatorzième ou septième redoublée se trouve alors sauvée régulièrement par cette note sur la basse tonique ou fondamentale, comme toutes les autres dissonances.

Voulez-vous, des principes ci-devant posés, déduire les règles de la modulation, prenez les trois tons majeurs relatifs, *ut*, *sol*, *fa*, et les trois tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *ré;* vous aurez six toniques, et ce sont les seules sur lesquelles on puisse moduler en sortant du ton principal; modulations qu'on entrelace à son choix selon le caractère du chant et l'expression des paroles: non cependant qu'entre ces modulations il n'y en ait de préférables à d'autres; même ces préférences, trouvées d'abord par le sentiment, ont aussi leurs raisons dans les principes, et leurs exceptions, soit dans les impressions diverses que veut faire le compositeur, soit dans la liaison plus ou moins grande qu'il veut donner à ses phrases. Par exemple, la plus naturelle et la plus agréable de toutes les modulations en mode majeur est celle qui passe de la tonique *ut* au ton de la dominante *sol;* parce que le mode majeur étant fondé sur des divisions harmoniques, et la dominante divisant l'octave harmoniquement, le passage du premier terme au moyen est le plus naturel; au contraire, dans le mode mineur *la*, fondé sur la proportion arithmétique, le passage au ton de la quatrième note *ré*, qui divise l'octave arithmétiquement, est beaucoup plus naturel que le passage au ton *mi* de la dominante, qui divise harmoniquement la même octave; et, si l'on y regarde attentivement, on trouvera que les modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *système.*

Examinons maintenant les accords ou intervalles particuliers au mode mineur, qui se déduisent des sons ajoutés à l'échelle (pl. XXV, fig. 5.)

L'analogie entre les deux modes donne les trois accords marqués figure 4 de la planche XX, dont tous les sons ont été trouvés consonnans dans l'établissement du mode majeur. Il n'y a que le son ajouté *g* ⨳ dont la consonnance puisse être disputée.

Il faut remarquer d'abord que cet accord ne se résout point en l'accord dissonant de septième diminuée qui auroit *sol* dièse pour base, parce que, outre la septième diminuée *sol* dièse et *fa* naturel, il s'y trouve encore une tierce diminuée *sol* dièse et *si* bémol, qui rompt toute proportion; ce que l'expérience confirme par l'insurmontable rudesse de cet accord; au contraire, outre que cet arrangement de sixte

superflue plaît à l'oreille et se résout très-harmonieusement, M. Tartini prétend que l'intervalle est réellement bon, régulier, et même consonnant : 1° parce que cette sixte est à très-peu près quatrième harmonique aux trois notes B*b*, *d*, *f*, représentées par les fractions $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ est la quatrième proportionnelle harmonique exacte ; 2° parce que cette même sixte est à très-peu près moyenne harmonique de la quarte *fa*, *si* bémol, formée par la quinte du son fondamental et par son octave ; que si l'on emploie en cette occasion la note marquée *sol* dièse plutôt que la note marquée *la* bémol, qui semble être le vrai moyen harmonique, c'est non-seulement que cette division nous rejetteroit fort loin du mode, mais encore que cette même note *la* bémol n'est moyenne harmonique qu'en apparence, attendu que la quarte *fa*, *si* bémol, est altérée et trop foible d'un comma : de sorte que *sol* dièse, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reste, on doit observer que tous les sons de cet accord qui se réunissent ainsi en une harmonie régulière et simultanée, sont exactement les quatre mêmes sons fournis ci-devant dans la série dissonante Q par les complémens des divisions de la sextuple harmonique ; ce qui forme, en quelque manière, le cercle harmonieux, et confirme la liaison de toutes les parties du *système*.

A l'aide de cette sixte et de tous les autres sons que la proportion harmonique et l'analogie fournissent dans le mode mineur, on a un moyen facile de prolonger et varier assez longtemps l'harmonie sans sortir du mode, ni même employer aucune véritable dissonance, comme on peut le voir dans l'exemple de contre-point donné par M. Tartini, et dans lequel il prétend n'avoir employé aucune dissonance, si ce n'est la quarte-et-quinte finale.

Cette même sixte superflue a encore des usages plus importans et plus fins dans les modulations détournées par des passages enharmoniques, en ce qu'elle peut se prendre indifféremment dans la pratique pour la septième bémolisée par le signe |ɔ, de laquelle cette sixte diésée diffère très-peu dans le calcul et point du tout sur le clavier ; alors cette septième ou cette sixte, toujours consonnante, mais marquée tantôt par dièse et tantôt par bémol, selon le ton d'où l'on sort et celui où l'on entre, produit dans l'harmonie d'apparentes et subites métamorphoses, dont, quoique régulières dans ce *système*, le compositeur auroit bien de la peine à rendre raison dans tout autre, comme on peut le voir dans les exemples 3, 4, 5 de la planche XXII, surtout dans celui marqué +, où le *fa*, pris pour naturel, et formant une septième apparente qu'on ne sauve point, n'est au fond qu'une sixte superflue formée par un *mi* dièse sur le *sol* de la basse ; ce qui rentre dans la rigueur des règles. Mais il est superflu de s'étendre sur ces finesses de l'art, qui n'échappent pas aux grands harmonistes, et dont les autres ne feroient qu'abuser en les employant mal à propos. Il suffit d'avoir montré que tout se tient par quelque côté, et que le vrai *système* de la nature mène aux plus cachés détours de l'art.

T

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les partitions pour désigner la partie de la taille, lorsque cette taille prend la place de la basse et qu'elle est écrite sur la même portée, la basse gardant le tacet.

Quelquefois, dans les parties de symphonie, le T signifie *tous* ou *tutti*, et est opposé à la lettre S, ou au mot *seul* ou *solo*, qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même partie.

Ta. L'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfioient la musique. (Voy. *Solfier*.)

Tablature. Ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la musique; de sorte que qui connoissoit bien la note et pouvoit chanter à livre ouvert étoit dit savoir la *tablature*.

Aujourd'hui le mot *tablature* se restreint à une certaine manière de noter par lettres, qu'on emploie pour les instrumens à cordes, qui se touchent avec les doigts, tels que le luth, la guitare, le cistre, et autrefois le téorbe et la viole.

Pour noter en *tablature* on tire autant de lignes parallèles que l'instrument a de cordes; on écrit ensuite sur ces lignes des lettres de l'alphabet qui indiquent les diverses positions des doigts sur la corde, de semi-ton en semi-ton; la lettre *a* indique la corde à vide, *b* indique la première position, *c* la seconde, *d* la troisième, etc.

A l'égard des valeurs des notes, on les marque par des notes ordinaires de valeurs semblables, toutes placées sur une même ligne, parce que ces notes ne servent qu'à marquer la valeur et non le degré; quand les valeurs sont toujours semblables, c'est-à-dire que la manière de scander les notes est la même dans toutes les mesures, on se contente de la marquer dans la première, et l'on suit.

Voilà tout le mystère de la *tablature*, lequel achèvera de s'éclaircir par l'inspection de la figure 6 (pl. XXII), où j'ai noté le premier couplet des *Folies d'Espagne* en *tablature* pour la guitare.

Comme les instrumens pour lesquels on employoit la *tablature* sont la plupart hors d'usage, et que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la note ordinaire plus commode, la *tablature* est presque entièrement abandonnée, ou ne sert qu'aux premières leçons des écoliers.

Tableau. Ce mot s'emploie souvent en musique pour désigner la réunion de plusieurs objets formant un tout peint par la musique imitative : « Le *tableau* de cet air est bien dessiné; ce chœur fait *tableau;* cet opéra est plein de *tableaux* admirables. »

Tacet. Mot latin qu'on emploie dans la musique pour indiquer le silence d'une partie. Quand, dans le cours d'un morceau de musique, on veut marquer un silence d'un certain temps, on l'écrit avec des *bâtons* ou des *pauses* (voy. ces mots); mais quand quelque partie doit garder le silence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *tacet* écrit dans cette partie au-dessous du nom de l'air ou des premières notes du chant.

Taille, anciennement Ténor. La seconde des quatre parties de la musique, en comptant du grave à l'aigu. C'est la partie qui convient

le mieux à la voix d'homme la plus commune; ce qui fait qu'on l'appelle aussi *voix humaine* par excellence.

La *taille* se divise quelquefois en deux autres parties : l'une plus élevée, qu'on appelle *première* ou *haute taille;* l'autre plus basse, qu'on appelle *seconde* ou *basse taille;* cette dernière est en quelque manière une partie mitoyenne ou commune entre la *taille* et la basse, et s'appelle aussi, à cause de cela, *concordant*. (Voy. *Parties*.)

On n'emploie presque aucun rolle de *taille* dans les opéras françois, au contraire, les Italiens préfèrent dans les leurs le *ténor* à la basse, comme une voix plus flexible, aussi sonore, et beaucoup moins dure

TAMBOURIN. Sorte de danse fort à la mode aujourd'hui sur les théâtres françois. L'air en est très-gai et se bat à deux temps vifs. Il doit être sautillant et bien cadencé, à l'imitation du flûtet des Provençaux; et la basse doit refrapper la même note, à l'imitation du *tambourin* ou *galoubet*, dont celui qui joue du flûtet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots italiens, écrits dans une basse continue, et d'ordinaire sous quelque point d'orgue, marquent que l'accompagnateur ne doit faire aucun accord de la main droite, mais seulement frapper de la gauche la note marquée, et tout au plus son octave, sans y rien ajouter, attendu qu'il lui seroit presque impossible de deviner et suivre la tournure d'harmonie ou les notes de goût que le compositeur fait passer sur la basse pendant ce temps-là.

TÉ. L'une des quatre syllabes par lesquelles les Grecs solfioient la musique. (Voy. *Solfier*.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légère altération dans les intervalles, faisant évanouir la différence des deux sons voisins, on les confond en un, qui, sans choquer l'oreille, forme les intervalles respectifs de l'un et de l'autre. Par cette opération l'on simplifie l'échelle en diminuant le nombre des sons nécessaires. Sans le *tempérament*, au lieu de douze sons seulement que contient l'octave, il en faudrait plus de soixante pour moduler dans tous les tons.

Sur l'orgue, sur le clavecin, sur tout autre instrument à clavier, il n'y a, et il ne peut guère y avoir d'intervalle parfaitement d'accord que la seule octave. La raison en est que trois tierces majeures ou quatre tierces mineures devant faire une octave juste, celles-ci la passent, et les autres n'y arrivent pas; car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; et $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{625} > \frac{1296}{648} = \frac{2}{1}$: ainsi l'on est contraint de renforcer les tierces majeures et d'affoiblir les mineures pour que les octaves et tous les autres intervalles se correspondent exactement, et que les mêmes touches puissent être employées sous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela se fait.

Cette nécessité ne se fit pas sentir tout d'un coup; on ne la reconnut qu'en perfectionnant le système musical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette sévérité pouvoit être bonne pour son temps, où toute l'étendue du système se bornait encore à un si petit nombre de cordes; mais comme la plupart des instru-

mens des anciens étoient composés de cordes qui se touchoient à vide, et qu'il leur falloit par conséquent une corde pour chaque son, à mesure que le système s'étendit, ils s'aperçurent que la règle de Pythagore, en trop multipliant les cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la musique et à la facilité de l'exécution, prit tout d'un coup l'autre extrémité; abandonnant presque entièrement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille. et rejeta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la musique deux sectes qui ont longtemps divisé les Grecs, l'une, des aristoxéniens, qui étoient les musiciens de pratique; l'autre, des pythagoriciens, qui étoient les philosophes. (Voy. *Aristoxéniens* et *Pythagoriciens*.)

Dans la suite, Ptolomée et Didyme, trouvant avec raison que Pythagore et Aristoxène avaient donné dans deux excès également vicieux, et consultant à la fois les sens et la raison, travaillèrent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien système diatonique : mais comme ils ne s'éloignèrent pas des principes établis pour la division du tétracorde, et que reconnoissant enfin la différence du ton majeur au ton mineur, ils n'osèrent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une corde chromatique en deux parties réputées égales, le système demeura encore longtemps dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'apercevoir le vrai principe du *tempérament*.

Enfin vint Gui d'Arezzo, qui refondit en quelque manière la musique, et inventa, dit-on, le clavecin. Or il est certain que cet instrument n'a pu exister, non plus que l'orgue, que l'on n'ait en même temps trouvé le *tempérament*, sans lequel il est impossible de les accorder : et il est impossible au moins que la première invention ait de beaucoup précédé la seconde : c'est à peu près tout ce que nous en savons.

Mais, quoique la nécessité du *tempérament* soit connue depuis longtemps, il n'en est pas de même de la meilleure règle à suivre pour le déterminer. Le siècle dernier, qui fut le siècle des découvertes en tout genre, est le premier qui nous ait donné des lumières bien nettes sur ce chapitre. Le P. Mersenne et M. Loulié ont fait des calculs; M. Sauveur a trouvé des divisions qui fournissent tous les *tempéramens* possibles; enfin M. Rameau, après tous les autres, a cru développer le premier la véritable théorie du *tempérament*, et a même prétendu sur cette théorie établir comme neuve une pratique très-ancienne, dont je parlerai dans un moment. J'ai dit qu'il s'agissoit, pour tempérer les sons du clavier, de renforcer les tierces majeures, d'affoiblir les mineures, et de distribuer ces altérations de manière à les rendre le moins sensible qu'il étoit possible : il faut pour cela répartir sur l'accord de l'instrument, et cet accord se fait ordinairement par quintes; c'est donc par son effet sur les quintes que nous avons à considérer le *tempérament*.

Si l'on accorde bien juste quatre quintes de suite, comme *ut sol ré*

la mi, on trouvera que cette quatrième quinte *mi* fera avec l'*ut*, d'où l'on est parti, une tierce majeure discordante, et de beaucoup trop forte; et en effet ce *mi*, produit comme quinte de *la*, n'est pas le même son qui doit faire la tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la quinte est $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à cause des octaves 1 et 2 prises l'une pour l'autre indifféremment : ainsi la succession des quintes, formant une progression triple, donnera *ut* 1, *sol* 3, *ré* 9, *la* 27, et *mi* 81.

Considérons à présent ce *mi* comme tierce majeure d'*ut;* son rapport est $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double octave de 1 : si d'octave en octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, et *mi* 80; ainsi la quinte de *la* étant *mi* 81, et la tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80, ces deux *mi* ne sont pas le même, et leur rapport est $\frac{80}{81}$, qui fait précisément le comma majeur.

Que si nous poursuivons la progression des quintes jusqu'à la douzième puissance, qui arrive au *si* dièse, nous trouverons que ce *si* excède l'*ut* dont il devroit faire l'unisson, et qu'il est avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le comma de Pythagore : de sorte que par le calcul précédent le *si* dièse devroit excéder l'*ut* de trois comma majeurs; et par celui-ci il l'excède seulement du comma de Pythagore.

Mais il faut que le même son *mi* qui fait la quinte de *la* serve encore à faire la tierce majeure d'*ut;* il faut que le même *si* dièse, qui forme la douzième quinte de ce même *ut*, en fasse aussi l'octave; et il faut enfin que ces différens accords concourent à constituer le système général sans multiplier les cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *tempérament*.

Pour cela, 1° on commence par l'*ut* du milieu du clavier, et l'on affoiblit les quatre premières quintes en montant jusqu'à ce que la quatrième *mi* fasse la tierce majeure bien juste avec le premier son *ut;* ce qu'on appelle la première preuve; 2° en continuant d'accorder par quintes, dès qu'on est arrivé sur les dièses, on renforce un peu les quintes, quoique les tierces en souffrent; et, quand on est arrivé au *sol* dièse, on s'arrête : ce *sol* dièse doit faire avec le *mi* une tierce majeure juste ou du moins souffrable; c'est la seconde preuve; 3° on reprend l'*ut* et l'on accorde les quintes au grave; savoir, *fa*, *si* bémol, etc., foibles d'abord; puis les renforçant par degrés, c'est-à-dire affoiblissant les sons jusqu'à ce qu'on soit parvenu au *ré* bémol, lequel, pris comme *ut* dièse, doit se trouver d'accord et faire quinte avec le *sol* dièse, auquel on s'étoit ci-devant arrêté; c'est la troisième preuve. Les dernières quintes se trouveront un peu fortes, de même que les tierces majeures; c'est ce qui rend les tons majeurs de *si* bémol et de *mi* bémol sombres et même un peu durs; mais cette dureté sera supportable si la partition est bien faite; et d'ailleurs ces tierces, par leur situation, sont moins employées que les premières, et ne doivent l'être que par choix.

Les organistes et les facteurs regardent ce *tempérament* comme le plus parfait que l'on puisse employer; en effet les tons naturels jouis-

sent par cette méthode de toute la pureté de l'harmonie, et les tons transposés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes ressources au musicien, quand il a besoin d'expressions plus marquées : car il est bon d'observer, dit M. Rameau, que nous recevons des impressions différentes des intervalles à proportion de leurs différentes altérations : par exemple, la tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie. nous imprime jusqu'à des idées de fureur, quand elle est trop forte, et la tierce mineure, qui nous porte à la tendresse et à la douceur, nous attriste, lorsqu'elle est trop foible.

Les habiles musiciens, continue le même auteur, savent profiter à propos de ces différens effets des intervalles, et font valoir par l'expression qu'ils en tirent l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans sa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il se reproche sa condescendance pour l'usage actuel; et, détruisant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'octave, sur laquelle formule il veut qu'on règle toute la succession du système chromatique; de sorte que, ce système résultant de douze semi-tons parfaitement égaux, c'est une nécessité que tous les intervalles semblables qui en seront formés soient aussi parfaitement égaux entre eux.

Pour la pratique, prenez, dit-il, telle touche du clavecin qu'il vous plaira, accordez-en d'abord la quinte juste, puis diminuez-la si peu que rien; procédez ainsi d'une quinte à l'autre, toujours en montant, c'est-à-dire du grave à l'aigu, jusqu'à la dernière dont le son aigu aura été le grave de la première; vous pouvez être certain que le clavecin sera bien d'accord.

Cette méthode, que nous propose aujourd'hui M. Rameau, avoit déjà été proposée et abandonnée par le fameux Couperin : on la trouve aussi tout au long dans le P. Mersenne, qui en fait auteur un nommé Gallé, et qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air scientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en résulte ait été jusqu'ici goûtée des musiciens ni des facteurs : les premiers ne peuvent se résoudre à se priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverses affections des sons qu'occasionne le *tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils se trompent, que la variété se trouve dans l'entrelacement des modes ou dans les divers degrés des toniques, et nullement dans l'altération des intervalles; le musicien répond que l'un n'exclut pas l'autre, qu'il ne se tient pas convaincu par une assertion, et que les diverses affections des tons ne sont nullement proportionnelles aux différens degrés de leurs finales : car, disent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un semi-ton de distance entre la finale *ré* et celle de *mi* bémol, comme entre la finale de *la* et celle de *si* bémol, cependant la même musique nous affectera très-différemment en A *la mi ré* qu'en B *fa*, et en D *sol ré* qu'en E *la fa;* et l'oreille attentive du musicien ne s'y trompera jamais, quand même le ton général seroit haussé ou baissé d'un semi-

ton et plus : preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la simple différente élévation de la tonique.

A l'égard des facteurs, ils trouvent qu'un clavecin accordé de cette manière n'est point aussi bien d'accord que l'assure M. Rameau : les tierces majeures leur paroissent dures et choquantes ; et quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'orgue pourra se faire à supprimer les battemens qu'on y entend par cette manière de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée : puisque par la nature des consonnances la quinte peut être plus altérée que la tierce sans choquer l'oreille et sans faire des battemens, n'est-il pas convenable de jeter l'altération du côté où elle est le moins choquante, et de laisser plus justes, par préférence, les intervalles qu'on ne peut altérer sans les rendre discordans ?

Le P. Mersenne assuroit qu'on disoit de son temps que les premiers qui pratiquèrent sur le clavier les semi-tons qu'ils appellent *feintes*, accordèrent d'abord toutes les quintes à peu près selon l'accord égal proposé par M. Rameau ; mais que leur oreille ne pouvant souffrir la discordance des tierces majeures nécessairement trop fortes, ils tempérèrent l'accord en affoiblissant les premières quintes pour baisser les tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette manière d'accord n'est pas pour une oreille exercée et sensible une habitude aisée à prendre.

Au reste, je ne puis m'empêcher de rappeler ici ce que j'ai dit au mot *Consonnance* sur la raison du plaisir que les consonnances font à l'oreille, tirée de la simplicité des rapports. Le rapport d'une quinte tempérée selon la méthode de M. Rameau est celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80} \overset{3}{+} \sqrt[4]{81}}{120}$; ce rapport cependant plaît à l'oreille ; je demande si c'est par sa simplicité.

Temps. **Mesure du son, quant à la durée.**

Une succession de sons, quelque bien dirigée qu'elle puisse être dans sa marche, dans ses degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainsi dire, que des effets indéterminés : ce sont les durées relatives et proportionnelles de ces mêmes sons qui fixent le vrai caractère d'une musique, et lui donnent sa plus grande énergie. Le *temps* est l'âme du chant ; les airs dont la mesure est lente nous attristent naturellement ; mais un air gai, vif, et bien cadencé, nous excite à la joie, et à peine les pieds peuvent-ils se retenir de danser. Otez la mesure, détruisez la proportion des *temps*, les mêmes airs que cette proportion vous rendoit agréables, restés sans charme et sans force, deviendront incapables de plaire et d'intéresser. Le *temps*, au contraire, a sa force en lui-même ; elle dépend de lui seul, et peut subsister sans la diversité des sons. Le tambour nous en offre un exemple, grossier toutefois et très-imparfait parce que le son ne s'y peut soutenir.

On considère le *temps* en musique, ou par rapport au mouvement

général d'un air, et, dans ce sens, on dit qu'il est lent ou vite (voy. *Mesure*, *Mouvement*); ou selon les parties aliquotes de chaque mesure, parties qui se marquent par des mouvemens de la main ou du pied, et qu'on appelle particulièrement des *temps;* ou enfin selon la valeur propre de chaque note. (Voy. *Valeur des notes.*)

J'ai suffisamment parlé au mot *Rhythme* des *temps* de la musique grecque: il me reste à parler ici des *temps* de la musique moderne.

Nos anciens musiciens ne reconnoissoient que deux espèces de mesures ou de *temps :* l'une à trois *temps*, qu'ils appeloient mesure parfaite; l'autre à deux qu'ils traitoient de mesure imparfaite; et ils appeloient *temps*, *modes* ou *prolations*, les signes qu'ils ajoutoient à la clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces mesures : ces signes ne servoient pas à cet unique usage, comme ils font aujourd'hui, mais ils fixoient aussi la valeur relative des notes, comme on a déjà pu voir aux mots *Mode* et *Prolation*, par rapport à la maxime, à la longue, et à la semi-brève. A l'égard de la brève, la manière de la diviser étoit ce qu'ils appeloient plus précisément *temps*, et ce *temps* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *temps* étoit parfait, la brève ou carrée valoit trois rondes ou semi-brèves; et ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, et quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{1}$.

Quand le *temps* étoit imparfait, la brève ne valoit que deux rondes; et cela se marquoit par un demi-cercle ou C : quelquefois ils tournoient le C à rebours, et cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque note. Nous indiquons aujourd'hui la même chose en barrant le C. Quelques-uns ont aussi appelé *temps mineur* cette mesure du C barré où les notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, et *temps majeur* celle du C plein ou de la mesure ordinaire à quatre *temps*.

Nous avons bien retenu la mesure triple des anciens de même que la double; mais, par la plus étrange bizarrerie, de leurs deux manières de diviser les notes, nous n'avons retenu que la sous-double, quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre; de sorte que, pour diviser une mesure ou un *temps* en trois parties égales, les signes nous manquent, et à peine sait-on comment s'y prendre : il vous faut recourir au chiffre 3 et à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. (Voy. *Triple.*)

Nous avons ajouté aux anciennes musiques une combinaison de *temps*, qui est la mesure à quatre; mais, comme elle se peut toujours résoudre en deux mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *temps* et trois *temps* pour parties aliquotes de toutes nos différentes mesures.

Il y a autant de différentes valeurs de *temps* qu'il y a de sortes de mesures et de modifications de mouvement; mais, quand une fois la mesure et le mouvement sont déterminés, toutes les mesures doivent être parfaitement égales, et tous les *temps* de chaque mesure parfaitement égaux entre eux : or, pour rendre sensible cette égalité, on

frappe chaque mesure et l'on marque chaque *temps* par un mouvement de la main ou du pied, et sur ces mouvemens on règle exactement les différentes valeurs des notes selon le caractère de la mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer et de suivre tous les *temps* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en justesse la main ou le pied d'un bon musicien, et qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider, et supplée à tout mouvement sensible; en sorte que dans un concert chacun suit la même mesure avec la dernière précision, sans qu'un autre la marque et sans la marquer soi-même.

Des divers *temps* d'une mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales : le *temps* qui marque davantage qui s'appelle *temps fort;* celui qui marque moins s'appelle *temps foible :* c'est ce que M. Rameau, dans son *Traité d'harmonie*, appelle *temps bons* et *temps mauvais*. Les *temps* forts sont, le premier, dans la mesure à deux *temps;* le premier et le troisième, dans les mesures à trois et quatre : à l'égard du second *temps*, il est toujours foible dans toutes les mesures, et il en est de même du quatrième dans la mesure à quatre *temps*.

Si l'on subdivise chaque *temps* en deux autres parties égales qu'on peut encore appeler *temps* ou *demi-temps*, on aura derechef *temps fort* pour la première moitié, *temps foible* pour la seconde; et il n'y a point de partie d'un *temps* qu'on ne puisse subdiviser de la même manière. Toute note qui commence sur le *temps foible* et finit sur le *temps fort* est une note à *contre-temps;* et, parce qu'elle heurte et choque en quelque façon la mesure, on l'appelle *syncope*. (Voy. *Syncope*.)

Ces observations sont nécessaires pour apprendre à bien traiter les dissonances : car toute dissonance bien préparée doit l'être sur le *temps foible*, et frappée sur le *temps fort*, excepté cependant dans des suites de cadences évitées, où cette règle, quoique applicable à la première dissonance, ne l'est pas également aux autres. (Voy. *Dissonance*, *Préparer*.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un air indique un mouvement lent et doux, des sons filés gracieusement et animés d'une expression tendre et touchante : les Italiens se servent du mot *amoroso* pour exprimer à peu près la même chose; mais le caractère de l'*amoroso* a plus d'accent, et respire je ne sais quoi de moins fade et de plus passionné.

TENEDIUS. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

TENEUR, *s. f.* Terme de plain-chant qui marque dans la psalmodie la partie qui règne depuis la fin de l'intonation jusqu'à la médiation, et depuis la médiation jusqu'à la terminaison. Cette *teneur*, qu'on peut appeler la dominante de la psalmodie, est presque toujours sur le même ton.

TÉNOR. (Voy. *Taille*.) Dans les commencemens du contre-point on donnoit le nom de *ténor* à la partie la plus basse

Tenue, *s. f.* Son soutenu par une partie durant deux ou plusieurs mesures, tandis que d'autres parties travaillent. (Voy. *Mesure*, *Travailler*.) Il arrive quelquefois, mais rarement que toutes les parties font des *tenues* à la fois; et alors il ne faut pas que la *tenue* soit si longue que le sentiment de la mesure s'y laisse oublier.

Tête. La *tête* ou le corps d'une note est cette partie qui en détermine la position, et à laquelle tient la queue quand elle en a une. (Voy. *Queue*.)

Avant l'invention de l'imprimerie, les notes n'avoient que des *têtes* noires; car, la plupart des notes étant carrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant : dans l'impression l'on forma des *têtes* de notes blanches, c'est-à-dire vides dans le milieu : aujourd'hui les unes et les autres sont en usage; et, tout le reste égal, une *tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *tête* noire. (Voy. *Notes*, *Valeur des notes*.)

Tétracorde, *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, un ordre ou système particulier de sons dont les cordes extrêmes sonnoient la quarte : ce système s'appeloit *tétracorde*, parce que les sons qui le composoient étoient ordinairement au nombre de quatre; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boëce, dit que la musique, dans sa première simplicité, n'avoit que quatre sons, ou cordes, dont les deux extrêmes sonnoient le diapason entre elles, tandis que les deux moyennes, distantes d'un ton l'une de l'autre, sonnoient chacune la quarte avec l'extrême dont elle étoit le plus proche, et la quinte avec celle dont elle étoit le plus éloignée; il appelle cela le *tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur.

Boëce dit encore qu'après l'addition de trois cordes faite par différens auteurs, Lychaon, Samien, en ajouta une huitième, qu'il plaça entre la trite et la paramèse, qui étoit auparavant la même corde; ce qui rendit l'octacorde complet et composé de deux *tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'heptacorde.

J'ai consulté l'ouvrage de Nicomaque, et il me semble qu'il ne dit point cela; il dit au contraire que Pythagore ayant remarqué que, bien que le son moyen des deux *tétracordes* conjoints sonnât la consonnance de la quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entre eux étoient toutefois dissonans, il inséra entre les deux *tétracordes* une huitième corde, qui, les divisant par un *ton* d'intervalle, substitua le diapason ou l'octave à la septième entre leurs extrêmes, et produisit encore une nouvelle consonnance entre chacune des deux cordes moyennes et l'extrême qui lui étoit opposée.

Sur la manière dont se fit cette addition, Nicomaque et Boëce sont tous deux également embrouillés; et, non contens de se contredire entre eux, chacun d'eux se contredit encore lui-même. (Voy. *Système*, *Trite*, *Paramèse*.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boëce et d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *tétracorde;* mais soit que l'on compte ou que l'on pèse les voix, on trouvera

que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchius, et c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet, cet intervalle de quarte est essentiel au *tétracorde;* c'est pourquoi les sons extrêmes qui forment cet intervalle sont appelés *immuables* ou *fixes* par les anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manières.

Au contraire, le nombre de quatre cordes, d'où le *tétracorde* a pris son nom, lui est si peu essentiel, qu'on voit, dans l'ancienne musique, des *tétracordes* qui n'en avoient que trois : tels furent, durant un temps, les *tétracordes* enharmoniques; tel étoit, selon Meibomius, le second *tétracorde* du système ancien avant qu'on y eût inséré une nouvelle corde.

Quant au premier *tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le pythagoricien Nicomaque; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le ton, le diton, le semi-ton, et que du tout il forma le *tétracorde* diatonique (notez que cela feroit un pentacorde) : au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus longtemps avant lui.

Les *tétracordes* ne restèrent pas longtemps bornés au nombre de deux; il s'en forma bientôt un troisième, puis un quatrième, nombre auquel le système des Grecs demeura fixé.

Tous ces *tétracordes* étoient conjoints, c'est-à-dire que la dernière corde du premier servoit toujours de première corde au second, et ainsi de suite, excepté un seul lieu à l'aigu ou au grave du troisième *tétracorde*, où il y avoit *disjonction*, laquelle (voy. ce mot) mettoit un ton d'intervalle entre la plus haute corde du *tétracorde* inférieur et la plus basse du *tétracorde* supérieur. (Voy. *Synaphe*, *Diazeuxis.*) Or, comme cette disjonction du troisième *tétracorde* se faisoit tantôt avec le second, tantôt avec le quatrième, cela fit approprier à ce troisième *tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas : de sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voy. pl. XIII.)

Voici les noms de ces *tétracordes :* le plus grave des quatre, et qui se trouvoit placé un ton au-dessus de la corde proslambanomène, s'appeloit le *tétracorde hypaton*, ou des principales; le second, en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appeloit le *tétracorde méson*, ou des moyennes; le troisième, quand il étoit conjoint au second et séparé du quatrième, s'appeloit le *tétracorde synnéménon*, ou des conjointes; mais quand il étoit séparé du second et conjoint au quatrième, alors ce troisième *tétracorde* prenoit le nom de *diézeugménon*, ou des divisées; enfin le quatrième s'appeloit le *tétracorde hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce système un cinquième *tétracorde*, que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en soit, les systèmes particuliers des *tétracordes* firent enfin place à celui de l'octave, qui les fournit tous.

Les deux cordes extrêmes de chacun de ces *tétracordes* étoient appelées *immuables*, parce que leur accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient aussi chacun deux cordes moyennes, qui, bien qu'accordées semblablement dans tous les *tétracordes*, étoient pourtant sujettes, comme je l'ai dit, à être haussées ou baissées selon le genre, et même selon l'espèce du genre, ce qui se faisoit dans tous les *tétracordes* également; c'est pour cela que ces cordes étoient appelées *mobiles*.

Il y avoit six espèces principales d'accord, selon les aristoxéniens : savoir, deux pour le genre diatonique, trois pour le chromatique, et une seulement pour l'enharmonique. (Voy. ces mots.) Ptolomée réduit ces six espèces à cinq. (Voy. pl. XXIII, fig. 1.)

Ces diverses espèces, ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par genre.

I. L'accord diatonique ordinaire du *tétracorde* formoit trois intervalles, dont le premier étoit toujours d'un semi-ton, et les deux autres d'un ton chacun, de cette manière *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Pour le genre chromatique, il falloit baisser d'un semi-ton la troisième corde, et l'on avoit deux semi-tons consécutifs, puis une tierce mineure, *mi*, *fa*, *fa* dièse, *la*.

Enfin, pour le genre enharmonique, il falloit baisser les deux cordes du milieu jusqu'à ce qu'on eût deux quarts de ton consécutifs, puis une tierce majeure, *mi*, *mi* demi-dièse, *fa*, *la;* ce qui donnoit entre le *mi* dièse et le *fa* un véritable intervalle enharmonique.

Les cordes semblables, quoiqu'elles se solfiassent par les mêmes syllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *tétracordes;* mais elles avoient dans les *tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces dénominations dans la planche XIII.

Les cordes homologues, considérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *tétracordes* respectifs : ainsi l'on donnoit le nom de *barypycni* aux premiers sons de l'intervalle serré, c'est-à-dire au son le plus grave de chaque *tétracorde;* de *mésopycni* aux seconds ou moyens; d'*oxypycni* aux troisièmes ou aigus, et d'*apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux intervalles serrés. (Voy. *Système.*)

Cette division du système des Grecs par *tétracordes* semblables, comme nous divisons le nôtre par octaves semblablement divisées, prouve, ce me semble, que ce système n'avoit été produit par aucun sentiment d'harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des intervalles plus serrés les inflexions de voix que leur langue sonore et harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, et surtout à celle de leur poésie, qui d'abord fut un véritable chant; de sorte que la musique n'étoit alors que l'accent de la parole, et ne devint un art séparé qu'après un long trait de temps. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre cordes, dont toutes les autres n'étoient que les répliques, et qu'ils ne regardoient tous les autres *tétracordes* que comme autant de répétitions du premier.

D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur système et le nôtre qu'entre un *tétracorde* et une octave, et que la marche fondamentale à notre mode, que nous donnons pour base à leur système, ne s'y rapporte en aucune façon :

1° Parce qu'un *tétracorde* formoit pour eux un tout aussi complet que le forme pour nous une octave.

2° Parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier, au lieu que nous en avons sept.

3° Parce que leurs *tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté ; ce qui marquoit leur entière indépendance respective.

4° Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables, dans chaque genre, et se pratiquoient dans le même mode ; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune modulation véritablement harmonique.

TÉTRADIAPASON. C'est le nom grec de la quadruple octave, qu'on appelle aussi vingt-neuvième. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet intervalle ; car leur système de musique n'y arrivoit pas. (Voy. *Système*.)

TÉTRATONON. C'est le nom grec d'un intervalle de quatre *tons*, qu'on appelle aujourd'hui *quinte superflue*. (Voy. *Quinte*.)

TEXTE. C'est le poëme, ou ce sont les paroles qu'on met en musique. Mais ce mot est vieilli dans ce sens, et l'on ne dit plus le *texte* chez les musiciens : on dit les *paroles*. (Voy. *Paroles*.)

THE. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voy. *Solfier*.)

THÉSIS, *s. f.* Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appeloit autrefois le temps fort ou frappé de la mesure.

THO. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voy. *Solfier*.)

TIERCE. La dernière des consonnances simples et directes dans l'ordre de leur génération, et la première des deux consonnances imparfaites. (Voy. *Consonnance*.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour consonnante, elle n'avoit point parmi eux de nom générique, mais elle prenoit seulement le nom de l'intervalle plus ou moins grand dont elle étoit formée : nous l'appelons *tierce*, parce que son intervalle est toujours composé de deux degrés ou de trois sons diatoniques. A ne considérer les *tierces* que dans ce dernier sens, c'est-à-dire par leurs degrés, on en trouve de quatre sortes, deux consonnantes, et deux dissonantes.

Les consonnantes sont, 1° la *tierce majeure*, que les Grecs appeloient *diton*, composée de deux tons, comme d'*ut* à *mi* : son rapport est de 4 à 5 ; 2° la *tierce mineure*, appelée par les Grecs *hémiditon*, et composée d'un ton et demi, comme *mi sol* : son rapport est de 5 à 6.

Les *tierces* dissonantes sont, 1° la *tierce diminuée*, composée de deux semi-tons majeurs, comme *si ré* bémol, dont le rapport est de 125 à 144 ; 2° la *tierce superflue*, composée de deux tons et demi, comme *fa la* dièse ; son rapport est 96 à 125.

Ce dernier intervalle, ne pouvant avoir lieu dans un même mod

ne s'emploie jamais ni dans l'harmonie ni dans la mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le chant, la *tierce* diminuée; mais elle n'a lieu dans aucune harmonie, et voilà pourquoi l'accord de sixte superflue ne se renverse pas.

Les *tierces* consonnantes sont l'âme de l'harmonie, surtout la *tierce* majeure, qui est sonore et brillante : la *tierce* mineure est plus tendre et plus triste; elle a beaucoup de douceur, quand l'intervalle en est redoublé, c'est-à-dire qu'elle fait la dixième. En général, les *tierces* veulent être portées dans le haut : dans le bas, elles sont sourdes et peu harmonieuses; c'est pourquoi jamais duo de basses n'a fait un bon effet.

Nos anciens musiciens avoient sur les *tierces* des lois presque aussi sévères que sur les quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de suite, même d'espèces différentes, surtout par mouvemens semblables : au jourd'hui qu'on a généralisé par les bonnes lois du mode les règles particulières des accords, on fait, sans faute, par mouvemens semblables ou contraires, par degrés conjoints ou disjoints, autant de *tierces* majeures ou mineures consécutives que la modulation en peut comporter, et l'on a des duos fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procèdent que par *tierces*.

Quoique la *tierce* entre dans la plupart des accords, elle ne donne son nom à aucun, si ce n'est à celui que quelques-uns appellent accord de *tierce-quarte*, et que nous connoissons plus communément sous le nom de petite sixte. (Voy. *Accord*, *Sixte*.)

Tierce de Picardie. Les musiciens appellent ainsi, par plaisanterie la *tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau composé en mode mineur. Comme l'accord parfait majeur est plus harmonieux que le mineur, on se faisoit autrefois une loi de finir toujours sur ce premier : mais cette finale, bien qu'harmonieuse, avoit quelque chose de niais et de malchantant qui l'a fait abandonner : on finit toujours aujourd'hui par l'accord qui convient au mode de la pièce, si ce n'est lorsqu'on veut passer du mineur au majeur; car alors la finale du premier mode porte élégamment la *tierce* majeure pour annoncer le second.

Tierce de Picardie, parce que l'usage de cette finale est resté plus longtemps dans la musique d'Église, et par conséquent en Picardie, où il y a musique dans un grand nombre de cathédrales et d'autres églises.

Timbre. On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moelleux. Les sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la flûte et du luth; les sons éclatans sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la vielle ou du hautbois : il y a même des instrumens, tels que le clavecin, qui sont à la fois sourds et aigres; et c'est le plus mauvais *timbre* : le beau *timbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat; tel est le *timbre* du violon. (Voy. *Son*.)

Tirade, *s. f.* Lorsque deux notes sont séparées par un intervalle disjoint, et qu'on remplit cet intervalle de toutes ses notes diatoniques,

cela s'appelle une *tirade*. La *tirade* diffère de la fusée en ce que les sons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la fusée sont très-rapides, et ne sont pas sensibles dans la mesure, au lieu que ceux de la *tirade*, ayant une valeur sensible, peuvent être lents et même inégaux.

Les anciens nommoient en grec ἀγωγή, et en latin *ductus*, ce que nous appelons aujourd'hui *tirade;* et ils en distinguoient de trois sortes: 1° si les sons se suivoient en montant, ils appeloient cela εὐθεῖα, *ductus tectus;* 2° s'ils se suivoient en descendant, c'étoit ἀνακάμπτουσα, *ductus revertens;* 3° que si, après avoir monté par bémol, ils redencendoient par bécarre, ou réciproquement, cela s'appeloit περιφερής, *ductus circumcurrens*. (Voy. *Euthia*, *Anacamptos*, *Périphérèse*.)

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui, que la musique est si travaillée, si l'on vouloit donner des noms à tous ces différens passages.

Ton. Ce mot a plusieurs sens en musique.

1° Il se prend d'abord pour un intervalle qui caractérise le système et le genre diatonique: dans cette acception il y a deux sortes de *tons;* savoir, le *ton majeur*, dont le rapport est de 8 à 9, et qui résulte de la différence de la quarte à la quinte; et le *ton mineur*, dont le rapport est de 9 à 10, et qui résulte de la différence de la tierce mineure à la quarte.

La génération du *ton* majeur et celle du *ton* mineur se trouvent également à la deuxième quinte *ré* commençant par *ut;* car la quantité dont ce *ré* surpasse l'octave du premier *ut* est justement dans le rapport de 8 à 9, et celle dont ce même *ré* est surpassé par *mi* tierce majeure dans cet octave, est dans le rapport de 9 à 10.

2° On appelle *ton* le degré d'élévation que prennent les voix, ou sur lequel sont montés les instrumens, pour exécuter la musique; c'est en ce sens qu'on dit dans un concert que le *ton* est trop haut ou trop bas. Dans les églises, il y a le *ton* du chœur pour le plain-chant. Il y a, pour la musique, *ton* de chapelle et *ton* d'opéra. Ce dernier n'a rien de fixe, mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

3° On donne encore le même nom à un instrument qui sert à donner le *ton* de l'accord à tout un orchestre : cet instrument, que quelques-uns appellent aussi *choriste*, est un sifflet, qui, au moyen d'une espèce de piston gradué, par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à peu près le même son sous la même division; mais cet à peu près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un son fixe qui soit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il existe de la musique, n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même *ton*. M. Diderot a donné, dans ses *Principes d'acoustique*, les moyens de fixer le *ton* avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4° Enfin *ton* se prend pour une règle de modulation relative à une note ou corde principale, qu'on appelle *tonique*. (Voy. *Tonique*.)

Sur les *tons* des anciens, voy. *Mode*.

Comme notre système moderne est composé de douze cordes ou sons différens, chacun de ces sons peut servir de fondement à un *ton*, c'est-

à-dire en être la tonique : ce sont déjà douze *tons ;* et comme le mode majeur et le mode mineur sont applicables à chaque *ton*, ce sont vingt-quatre modulations dont notre musique est susceptible sur ces douze *tons.* (Voy. ***Modulation.***)

Ces *tons* diffèrent entre eux par les divers degrés d'élévation entre le grave et l'aigu qu'occupent les toniques ; ils diffèrent encore par les diverses altérations des sons et des intervalles, produites en chaque *ton* par le tempérament : de sorte que, sur un clavecin bien d'accord, une oreille exercée reconnoît sans peine un *ton* quelconque, dont on lui fait entendre la modulation ; et ces *tons* se reconnoissent également sur des clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres : ce qui montre que cette connoissance vient du moins autant des diverses modifications que chaque *ton* reçoit de l'accord total que du degré d'élévation que la tonique occupe dans le clavier.

De là naît une source de variétés et de beautés dans la modulation ; de là naît une diversité et une énergie admirable dans l'expression ; de là naît enfin la faculté d'exciter des sentimens différens avec des accords semblables frappés en différens *tons.* Faut-il du majestueux, du grave, l'F *ut fa* et les *tons* majeurs par bémol exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant, prenez A *mi la*, D *la ré*, les *tons* majeurs par dièse. Faut-il du touchant, du tendre, prenez les tons mineurs par bémol. C *sol ut* mineur porte la tendresse dans l'âme ; F *ut fa* mineur va jusqu'au lugubre et à la douleur : en un mot, chaque *ton*, chaque mode a son expression propre qu'il faut savoir connoître ; et c'est là un des moyens qui rendent un habile compositeur maître, en quelque manière, des affections de ceux qui l'écoutent ; c'est une espèce d'équivalent aux modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété et de leur énergie.

C'est pourtant de cette agréable et riche diversité que M. Rameau voudroit priver la musique, en ramenant une égalité et une monotonie entière dans l'harmonie de chaque mode, par sa règle du tempérament, règle déjà si souvent proposée et abandonnée avant lui. Selon cet auteur, toute l'harmonie en seroit plus parfaite. Il est certain cependant qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté qu'on ne perde autant de l'autre, et quand on supposeroit (ce qui n'est pas) que l'harmonie en général en seroit plus pure, cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expression ? (Voy. *Tempérament.*)

Ton du quart. C'est ainsi que les organistes et musiciens d'Église ont appelé le plagal du mode mineur qui s'arrête et finit sur la dominante au lieu de tomber sur la tonique : ce nom de *ton du quart* lui vient de ce que telle est spécialement la modulation du quatrième *ton* dans le plain-chant.

Ton de l'Église. Ce sont des manières de moduler le plain-chant sur telle ou telle finale prise dans le nombre prescrit, en suivant certaines règles admises dans toutes les églises où l'on pratique le chant grégorien.

On compte huit *tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, et quatre plagaux ou collatéraux. On appelle *tons* authentiques ceux où la tonique occupe à peu près le plus bas degré du chant ; mais

si le chant descend jusqu'à trois degrés plus bas que la tonique, alors le *ton* est plagal.

Les quatre *tons* authentiques ont leurs finales à un degré l'une de l'autre selon l'ordre de ces quatre notes, *ré mi fa sol;* ainsi le premier de ces *tons* répondant au mode dorien des Grecs, le second répond au phrygien, le troisième à l'éolien (et non pas au lydien, comme disent les symphoniastes), et le dernier au mixolydien. C'est saint Miroclet, évêque de Milan, ou, selon d'autres, saint Ambroise, qui, vers l'an 370, choisit ces quatre *tons* pour en composer le chant de l'église de Milan; et c'est, à ce qu'on dit, le choix et l'approbation de ces deux évêques qui ont fait donner à ces quatre *tons* le nom d'authentiques.

Comme les sons employés dans ces quatre *tons* n'occupoient pas tout le disdiapason ou les quinze cordes de l'ancien système, saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *tons*, qu'on appelle plagaux, lesquels ayant les mêmes diapasons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une quarte, reviennent proprement à l'hyperdorien, à l'hyperphrygien, à l'hyperéolien, et à l'hypermixolydien; d'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'est de là que les quatre *tons* authentiques ont chacun un plagal pour collatéral ou supplément; de sorte qu'après le premier *ton* qui est authentique, vient le second *ton*, qui est son plagal; le troisième authentique, le quatrième plagal, et ainsi de suite: ce qui fait que les modes ou *tons* authentiques s'appellent aussi impairs, et les plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *tons*.

Le discernement des *tons* authentiques ou plagaux est indispensable à celui qui donne le *ton* du chœur: car, si le chant est dans un *ton* plagal, il doit prendre la finale à peu près dans le *medium* de la voix; et si le *ton* est authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette observation, on expose les voix à se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *tons* qu'on appelle *mixtes*, c'est-à-dire mêlés de l'authentique et du plagal, ou qui sont en partie principaux et en partie collatéraux; on les appelle aussi *tons* ou modes communs: en ces cas, le nom numéral de la dénomination du *ton* se prend de celui des deux qui domine ou qui se fait sentir le plus, surtout à la fin de la pièce.

Quelquefois on fait dans un *ton* des transpositions à la quinte; ainsi, au lieu de *ré* dans le premier *ton*, l'on aura *la* pour finale, *si* pour *mi*, *ut* pour *fa*, et ainsi de suite: mais si l'ordre et la modulation ne changent pas, le *ton* ne change pas non plus, quoique, pour la commodité des voix, la finale soit transposée. Ce sont des observations à faire pour le chantre ou l'organiste qui donne l'intonation.

Pour approprier, autant qu'il est possible, l'étendue de tous ces *tons* à celle d'une seule voix, les organistes ont cherché les *tons* de la musique les plus correspondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis:

Premier ton. . . . . . . *Ré* mineur.
Second ton. . . . . . *Sol* mineur

Troisième ton. . . . . *La* mineur ou *sol*.
Quatrième ton. . . . . *La* mineur, finissant sur la dominante.
Cinquième ton. . . . . *Ut* majeur ou *ré*.
Sixième ton . . . . . . *Fa* majeur.
Septième ton. . . . . . *Ré* majeur.
Huitième ton . . . . . *Sol* majeur, en faisant sentir le ton d'*ut*.

On auroit pu réduire ces huit *tons* encore à une moindre étendue, en mettant à l'unisson la plus haute note de chaque *ton*, ou, si l'on veut, celle qu'on rebat le plus, et qui s'appelle, en terme de plain-chant, *dominante:* mais, comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *tons* ainsi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des transpositions plus difficiles et moins harmonieuses que celles qui sont en usage.

Au reste, les *tons de l'Église* ne sont point asservis aux lois des *tons* de la musique; il n'y est point question de médiante ni de note sensible; le mode y est peu déterminé, et on y laisse les semi-tons où ils se trouvent dans l'ordre naturel de l'échelle, pourvu seulement qu'ils ne produisent ni triton ni fausse quinte sur la tonique.

Tonique, *s. f.* Nom de la corde principale sur laquelle le ton est établi. Tous les airs finissent communément par cette note, surtout à la basse; c'est l'espèce de tierce que porte la *tonique* qui détermine le mode; ainsi l'on peut composer dans les deux modes sur la même *tonique*. Enfin les musiciens reconnoissent cette propriété dans la *tonique*, que l'accord parfait n'appartient rigoureusement qu'à elle seule : lorsqu'on frappe cet accord sur une autre note, ou quelque dissonance est sous-entendue, ou cette note devient *tonique* pour le moment.

Par la méthode des transpositions, la *tonique* porte le nom d'*ut* en mode majeur, et de *la* en mode mineur. (Voy. *Ton*, *Mode*, *Gamme*, *Solfier*, *Transposition*, *Clef transposée*.)

Tonique est aussi le nom donné par Aristoxène à l'une des trois espèces de genre chromatique dont il explique les divisions, et qui est le chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux semi-tons consécutifs, puis une tierce mineure. (Voy. *Genre*.)

Tonique est quelquefois adjectif; on dit corde *tonique*, note *tonique*, accord *tonique*, écho *tonique*, etc.

Tous, et en italien Tutti. Ce mot s'écrit souvent dans les parties de symphonie d'un concerto, après cet autre mot *seul* ou *solo*, qui marque un récit. Le mot *tous* indique le lieu où finit ce récit, et où reprend tout l'orchestre.

Trait. Terme de plain-chant, marquant la psalmodie d'un psaume, ou de quelque verset de psaume, traînée ou allongée sur un air lugubre qu'on substitue en quelques occasions aux chants joyeux de l'*alleluia* et des proses Le chant des *traits* doit être composé dans le second ou dans le huitième ton; les autres n'y sont pas propres.

Trait, *tractus*, est aussi le nom d'une ancienne figure de note appelée autrement *plique*. (Voy. *Plique*.)

Transition, *s. f.* C'est, dans le chant, une manière d'adoucir le

saut d'un intervalle disjoint, en insérant des sons diatoniques entre ceux qui forment cet intervalle.

La *transition* est proprement une tirade non notée; quelquefois aussi elle n'est qu'un port de voix, quand il s'agit seulement de rendre plus doux le passage d'un degré diatonique : ainsi, pour passer de l'*ut* au *ré* avec plus de douceur, la *transition* se prend sur l'*ut*.

Transition, dans l'harmonie, est une marche fondamentale propre à changer de genre ou de ton d'une manière sensible, régulière et quelquefois par des intermédiaires; ainsi, dans le genre diatonique, quand la basse marche de manière à exiger, dans les parties, le passage d'un semi-ton mineur, c'est une *transition* chromatique (voy. *Chromatique*); que si l'on passe d'un ton dans un autre à la faveur d'un accord de septième diminuée, c'est une *transition* enharmonique. (Voy. *Enharmonique*.)

TRANSLATION. C'est, dans nos vieilles musiques, le transport de la signification d'un point à une note séparée par d'autres notes de ce même point. (Voy. *Point*.)

TRANSPOSER, *v. a.* et *n.* Ce mot a plusieurs sens en musique.

On *transpose* en exécutant, lorsqu'on *transpose* une pièce de musique dans un autre ton que celui où elle est écrite. (Voy. *Transposition*.)

On *transpose* en écrivant lorsqu'on note une pièce de musique dans un autre ton que celui où elle a été composée; ce qui oblige non-seulement à changer la position de toutes les notes dans le même rapport, mais encore à armer la clef différemment, selon les règles prescrites à l'article *Clef transposée*.

Enfin l'on *transpose* en solfiant, lorsque, sans avoir égard au nom naturel des notes, on leur en donne de relatifs au ton, au mode dans lequel on chante. (Voy. *Solfier*.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un air ou une pièce de musique d'un ton à un autre.

Comme il n'y a que deux modes dans notre musique, composer en tel ou tel ton n'est autre chose que fixer sur telle ou telle tonique celui des deux modes qu'on a choisi; mais, comme l'ordre des sons ne se trouve pas naturellement disposé sur toutes les toniques comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même mode, on corrige ces différences par le moyen des dièses ou des bémols dont on arme la clef, et qui transportent les deux semi-tons de la place où ils étoient à celle où ils doivent être pour le mode et le ton dont il s'agit. (Voy. *Clef transposée*.)

Quand on veut donc transposer dans un ton un air composé dans un autre, il s'agit premièrement d'en élever ou abaisser la tonique et toutes les notes d'un ou de plusieurs degrés, selon le ton que l'on a choisi, puis d'armer la clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau ton. Tout cela est égal pour les voix; car, en appelant toujours *ut* la tonique du mode majeur et *la* celle du mode mineur, elles suivent toutes les affections du mode, sans même y songer. (Voy. *Solfier*.) Mais ce n'est pas pour un symphoniste une attention légère de jouer dans un ton ce qui est noté dans un autre; car, quoiqu'il se guide

par les notes qu'il a sous les yeux, il faut que ses doigts en sonnent de toutes différentes, et qu'il les altère tout différemment selon la différente manière dont la clef doit être armée pour le ton noté, et pour le ton transposé; de sorte que souvent il doit faire des dièses où il voit des bémols, et *vice versa*, etc.

C'est, ce me semble, un grand avantage du système de l'auteur de ce Dictionnaire de rendre la musique notée egalement propre à tous les tons en changeant une seule lettre; cela fait qu'en quelque ton qu'on transpose, les instrumens qui exécutent n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la note, sans jamais avoir l'embarras de la *transposition*. (Voy. *Notes*.)

Travailler, *v. n.* On dit qu'une partie *travaille*, quand elle fait beaucoup de notes et de diminutions, tandis que d'autres parties font des tenues et marchent plus posément.

Treizième. Intervalle qui forme l'octave de la sixte ou la sixte de l'octave : cet intervelle s'appelle *treizième*, parce qu'il est formé de douze degrés diatoniques, c'est-à-dire de treize sons.

Tremblement, *s. m.* Agrément du chant que les Italiens appellent *trillo*, et qu'on désigne plus souvent en françois par le mot *cadence*. (Voy. *Cadence*.)

On employoit aussi jadis le terme de *tremblement*, en italien *tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des instrumens à archet de battre plusieurs fois la note du même coup d'archet, comme pour imiter le *tremblant* de l'orgue. Le nom ni la chose ne sont plus en usage aujourd'hui.

Triade harmonique, *s. f.* Ce terme en musique a deux différens sens : dans le calcul, c'est la proportion harmonique; dans la pratique, c'est l'accord parfait majeur qui résulte de cette même proportion, et qui est composé d'un son fondamental, de sa tierce majeure et de sa quinte.

Triade, parce qu'elle est composée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle est dans la proportion harmonique, et qu'elle est la source de toute harmonie.

Trihémiton. C'est le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons tierce mineure; ils l'appeloient aussi quelquefois *hémiditon*. (Voy. *Hémi* ou *Semi*.)

Trille ou Tremblement. Voy. *Cadence*.

Trimélès. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

Triménès. Nome qui s'exécutoit en trois modes consécutifs; savoir, le phrygien, le dorien et le lydien. Les uns attribuent l'invention de ce nome composé à Sacadas, Argien, et d'autres à Clonas, Tégéate.

Trio. En italien *terzetto*. Musique à trois parties principales ou récitantes. Cette espèce de composition passe pour la plus excellente, et doit être aussi la plus régulière de toutes. Outre les règles générales du contre-point, il y en a pour le *trio* de plus rigoureuses, dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les harmonies : ces règles découlent toutes de ce principe que l'accord

parfait étant composé de trois sons différens, il faut dans chaque accord, pour remplir l'harmonie, distribuer ces trois sons, autant qu'il se peut, aux trois parties du trio. A l'égard des dissonances, comme on ne les doit jamais doubler, et que leur accord est composé de plus de trois sons, c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, et de bien choisir, outre la dissonance, les sons qui doivent par préférence l'accompagner.

De là ces diverses règles de ne passer aucun accord sans y faire entendre la tierce ou la sixte, par conséquent d'éviter de frapper à la fois la quinte et l'octave, ou la quarte et la quinte, de ne pratiquer l'octave qu'avec beaucoup de précaution, et de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes parties, d'éviter la quarte autant qu'il se peut; car toutes les parties du *trio*, prises deux à deux, doivent former des duos parfaits : de là, en un mot, toutes ces petites règles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le principe.

Comme toutes ces règles sont incompatibles avec l'unité de mélodie, et qu'on n'entendit jamais *trio* régulier et harmonieux avoir un chant déterminé et sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *trio* rigoureux est un mauvais genre de musique : aussi ces règles si sévères sont-elles depuis longtemps abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, et quelque peine qu'elle ait coûté à composer.

On doit se rappeler ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes duo et *trio* s'entendent seulement des parties principales et obligées, et l'on n'y comprend ni les accompagnemens ni les remplissages : de sorte qu'une musique à quatre ou cinq parties peut n'être pourtant qu'un *trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des accords que des chants, non contens des difficultés du *trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *double trio*, dont les parties sont doublées et toutes obligées; ils ont un *double trio* du sieur Duché, qui passe pour un chef-d'œuvre d'harmonie.

Triple, *adj.* Genre de mesure dans laquelle les mesures, les temps ou les aliquotes des temps se divisent en trois parties égales.

On peut réduire à deux classes générales ce nombre infini de mesures *triples*, dont Bononcini, Lorenzo Penna, et Brossard après eux, ont surchargé, l'un son *Musico pratico*, l'autre ses *Alberi musicali*, et le troisième son *Dictionnaire;* ces deux classes sont la mesure ternaire ou à trois temps, et la mesure binaire, dont les temps sont divisés en raison sous-triple.

Nos anciens musiciens regardoient la mesure à trois temps comme beaucoup plus excellente que la binaire, et lui donnoient, à cause de cela, le nom de *mode parfait*. Nous avons expliqué aux mots *Mode*, *Temps*, *Prolation*, les différens signes dont ils se servoient pour indiquer ces mesures selon les diverses valeurs des notes qui les remplis-

soient; mais, quelles que fussent ces notes, dès que la mesure étoit *triple* ou parfaite, il y avoit toujours une espèce de note qui, même sans point, remplissoit exactement une mesure, et se subdivisoit en trois autres notes égales, une pour chaque temps : ainsi, dans la *triple parfaite*, la brève ou carrée valoit, non deux, mais trois semi-brèves ou rondes; et ainsi des autres espèces de mesures *triples :* il y avoit pourtant un cas d'exception; c'étoit lorsque cette brève étoit immédiatement précédée ou suivie d'une semi-brève; car alors les deux ensemble ne faisant qu'une mesure juste, dont la semi-brève valoit un temps, c'étoit une nécessité que la brève n'en valût que deux, et ainsi des autres mesures.

C'est ainsi que se formoient les temps de la mesure *triple :* mais, quant aux subdivisions de ces mêmes temps, elles se faisoient toujours selon la raison sous-double, et je ne connois point d'ancienne musique où les temps soient divisés en raison *sous-triple.*

Les modernes ont aussi plusieurs mesures à trois temps, de différentes valeurs, dont la plus simple se marque par un trois, et se remplit d'une blanche pointée, faisant une noire pour chaque temps; toutes les autres sont des mesures appelées doubles, à cause que leur signe est composé de deux chiffres. (Voy. *Mesure.*)

La seconde espèce de *triple* est celle qui se rapporte, non au nombre des temps de la mesure, mais à la division de chaque temps en raison *sous-triple :* cette mesure est, comme je viens de le dire, de moderne invention, et se subdivise en deux espèces, mesure à deux temps, et mesure à trois temps, dont celles-ci peuvent être considérées comme des mesures doublement *triples;* savoir, 1° par les trois temps de la mesure, et 2° par les trois parties égales de chaque temps; les *triples* de cette dernière espèce s'expriment toutes en mesures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les mesures *triples* en usage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne sont plus guère usitées.

I. *Triples* de la première espèce, c'est-à-dire dont la mesure est à trois temps, et chaque temps divisé en raison sous-double.

*3	*3	3	3	3	*3
	1	2	4	8	16

II. *Triples* de la deuxième espèce, c'est-à-dire dont la mesure est a deux temps, et chaque temps divisé en raison *sous-triple.*

*6	6	6	12	*12
2	4	8	8	16

Ces deux dernières mesures se battent à quatre temps.

III. *Triples* composées, c'est-à-dire dont la mesure est à trois temps, et chaque temps encore divisé en trois parties égales.

*9	9	*9
4	8	16

Toutes ces mesures *triples* se réduisent encore plus simplement a

trois espèces, en ne comptant pour telles que celles qui se battent à trois temps; savoir, la *triple* de blanches, qui contient une blanche par temps, et se marque ainsi $\frac{3}{2}$.

La *triple* de noires, qui contient une noire par temps, et se marque ainsi $\frac{3}{4}$.

Et la *triple* de croches, qui contient une croche par temps, ou une noire pointée par mesure, et se marque ainsi $\frac{3}{8}$.

Voyez (pl. III) des exemples de ces diverses mesures *triples*.

Triplé, *adj.* Un intervalle *triplé* est celui qui est porté à la triple octave. (Voy. *Intervalle.*)

Triplum. C'est le nom qu'on donnoit à la partie la plus aiguë dans les commencemens du contre-point.

Trite, *s. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faisoient les anciens, la troisième corde du tétracorde, c'est-à-dire la seconde, en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *trites*, mais ce nom n'étoit en usage que dans les trois tétracordes aigus. Pour les deux graves, voyez *Parhypate*.

Ainsi il y avoit *trite* hyperboléon, *trite* diézeugménon, et *trite* synnéménon. (Voy. *Système*, *Tétracorde.*)

Boëce dit que, le système n'étant encore composé que de deux tétracordes conjoints, on donna le nom de *trite* à la cinquième corde qu'on appeloit aussi *paramèse*, c'est-à-dire à la seconde corde en montant du second tétracorde; mais que Lychaon, Samien, ayant inséré une nouvelle corde entre la sixième ou *paranète* et la *trite*, celle-ci garda le seul nom de *trite* et perdit celui de *paramèse*, qui fut donné à cette nouvelle corde. Ce n'est pas là tout à fait ce que dit Boëce; mais c'est ainsi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

Triton. Intervalle dissonant composé de trois tons, deux majeurs et un mineur, et qu'on peut appeler *quarte superflue.* (Voy. *Quarte.*) Cet intervalle est égal, sur le clavier, à celui de la fausse quinte; cependant les rapports numériques n'en sont point égaux, celui du *triton* n'étant que de 32 à 45; ce qui vient de ce qu'aux intervalles égaux de part et d'autre le *triton* n'a de plus qu'un ton majeur, au lieu de deux semi-tons majeurs qu'a la fausse quinte. (Voy. *Fausse quinte.*)

Mais la plus considérable différence de la fausse quinte et du *triton* est que celui-ci est une dissonance majeure, que les parties sauvent en s'éloignant, et l'autre une dissonance mineure, que les parties sauvent en s'approchant.

L'accord du *triton* n'est qu'un renversement de l'accord sensible dont la dissonance est portée à la basse : d'où il suit que cet accord ne doit se placer que sur la quatrième note du ton, qu'il doit s'accompagner de seconde et de sixte, et se sauver de la sixte. (Voy. *Sauver.*)

U — V

V. Cette lettre majuscule sert à indiquer les parties du violon; et, quand elle est double W, elle marque que le premier et le second sont à l'unisson

Valeur des notes. Outre la position des notes, qui en marque le ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le temps, c'est-à-dire qui détermine la *valeur* de la note.

C'est à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures, vers l'an 1330 : car les Grecs n'avoient point d'autre *valeur de notes* que la quantité des syllabes; ce qui seul prouveroit qu'ils n'avoient pas de musique purement instrumentale. Cependant le P. Mersenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, assure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion; et, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui : de plus, l'examen des manuscrits du ɪvᵉ siècle, qui sont à la Bibliothèque du roi, ne porte point à juger que les diverses figures de notes qu'on y trouve fussent de si nouvelle institution : enfin c'est une chose difficile à croire que durant trois cents ans et plus, qui se sont écoulés entre Gui Arétin et Jean de Muris, la musique ait été totalement privée du rhythme et de la mesure, qui en font l'âme et le principal agrément.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les différentes *valeurs de note* sont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers temps, de cinq sortes de figures, sans compter la ligature et le point : ces cinq sont la maxime, la longue, la brève, la semi-brève et la minime. (Pl. VII, fig. 1.) Toutes ces différentes notes sont noires dans le manuscrit de Guillaume de Machault; ce n'est que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'est avisé de les faire blanches, et, ajoutant de nouvelles notes, de distinguer les *valeurs* par la couleur aussi bien que par la figure.

Les notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *valeur;* quelquefois la maxime valoit deux longues, ou la longue deux brèves; quelquefois elle en valoit trois; cela dépendoit du mode (voy. *Mode*). Il en étoit de même de la brève par rapport à la semi-brève; et cela dépendoit du temps (voy. *Temps*); de même enfin de la semi-brève par rapport à la minime; et cela dépendoit de la prolation. (Voy. *Prolation.*)

Il y avoit donc longue double, longue parfaite, longue imparfaite, brève parfaite, brève altérée, semi-brève majeure, et semi-brève mineure; sept différentes *valeurs* auxquelles répondent quatre figures seulement, sans compter la maxime ni la minime, notes de plus moderne invention. (Voy. ces divers mots.) Il y avoit encore beaucoup d'autres manières de modifier les différentes *valeurs* de ces notes, par le point, par la ligature, et par la position de la queue. (Voy. *Ligature*, *Plique*, *Point.*)

Les figures qu'on ajouta dans la suite à ces cinq ou six premières furent la noire, la croche, la double croche, la triple, et même la quadruple croche; ce qui feroit onze figures en tout : mais, dès qu'on eut pris l'usage de séparer les mesures par des barres, on abandonna toutes les figures de notes qui valoient plusieurs mesures, comme la maxime qui en valoit huit, la longue qui en valoit quatre, et la brève ou carrée qui en valoit deux.

La semi-brève ou ronde, qui vaut une mesure entière, est la plus

longue *valeur de notes* demeurée en usage, et sur laquelle on a déterminé les *valeurs* de toutes les autres notes; et comme la mesure binaire, qui avoit passé longtemps pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus et servit de base à toutes les autres mesures, de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple, qui avoit aussi passé pour plus parfaite; la ronde ne valut plus quelquefois trois blanches, mais deux seulement; la blanche deux noires, la noire deux croches, et ainsi de suite jusqu'à la quadruple croche, si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée, et indiquée par le chiffre 3 placé au-dessus ou au-dessous des notes. (Voy. pl. VII, fig. 1 et 2, les *valeurs* et les figures de toutes ces différentes espèces de notes.)

Les ligatures furent aussi abolies en même temps, du moins quant aux changemens qu'elles produisoient dans les *valeurs des notes;* les queues, de quelque manière qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe et toujours le même; et enfin la signification du point fut aussi toujours bornée à la moitié de la note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures des notes ont été mises, quant à la *valeur*, et où elles sont actuellement. Les silences équivalens sont expliqués à l'article *Silence.*

L'auteur de la *Dissertation sur la musique moderne* trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit au mot *Note* quelques-unes des raisons qu'il allègue.

Variations. On entend sous ce nom toutes les manières de broder et doubler un air, soit par des diminutions, soit par des passages ou autres agrémens qui ornent et figurent cet air. A quelque degré qu'on multiplie et charge les *variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'air que l'on appelle le *simple*, et il faut en même temps que le caractère de chaque *variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention et préviennent l'ennui.

Les symphonistes font souvent des *variations* impromptu ou supposées telles; mais plus souvent on les note. Les divers couplets des *Folies d'Espagne* sont autant de *variations* notées; on en trouve souvent aussi dans les chaconnes françoises, et dans de petits airs italiens pour le violon ou le violoncelle. Tout Paris est allé admirer, au concert spirituel, les *variations* des sieurs Guignon et Mondonville, et plus récemment des sieurs Guignon et Gaviniès, sur des airs du Pont-Neuf, qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainsi *variés* par les plus habiles violons de France.

Vaudeville. Sorte de chanson à couplets, qui roule ordinairement sur des sujets badins ou satiriques. On fait remonter l'origine de ce petit poëme jusqu'au règne de Charlemagne: mais, selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, foulon de Vire en Normandie; et comme, pour danser sur ces chants, on s'assembloit dans le val de Vire, ils furent appelés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis, par corruption, *vaudevilles.*

L'air des *vaudevilles* est communément peu musical : comme on

n'y fait attention qu'aux paroles, l'air n'y sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reste, on n'y sent, pour l'ordinaire, ni goût, ni chant, ni mesure. Le *vaudeville* appartient exclusivement aux François, et ils en ont de très-piquans et de très-plaisans.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une corde sonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voy. *Nœud*.)

VIBRATION, *s. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos par des ébranlemens légers, mais sensibles, fréquens et successifs, dont chacun s'appelle une *vibration :* ces *vibrations*, communiquées à l'air, portent à l'oreille par ce véhicule la sensation du son, et ce son est grave ou aigu selon que les *vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même temps. (Voy. *Son*.)

VICARIER, *v. n.* Mot familier par lequel les musiciens d'église expriment ce que font ceux d'entre eux qui courent de ville en ville, et de cathédrale en cathédrale, pour attraper quelques rétributions, et vivre aux dépens des maîtres de musique qui sont sur leur route.

VIDE. Corde à *vide*, ou corde à *jour;* c'est sur les instrumens à manche, tels que la viole ou le violon, le son qu'on tire de la corde dans toute sa longueur, depuis le sillet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le son des *cordes à vide* est non-seulement plus grave, mais plus résonnant et plus plein que quand on y pose quelque doigt; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne et intercepte le jeu des vibrations : cette différence fait que les bons joueurs de violon évitent de toucher les *cordes à vide*, pour ôter cette inégalité de timbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette manière d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu; mais aussi, quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son instrument, et dans les tons les plus difficiles l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

VIF, *vivement*, en italien *vivace :* ce mot marque un mouvement gai, prompt, animé, une exécution hardie et pleine de feu.

VILLANELLE, *s. f.* Sorte de danse rustique, dont l'air doit être gai, marqué d'une mesure très-sensible : le fond de cet air est ordinairement un couplet assez simple, sur lequel on fait ensuite des doubles ou variations. (Voy. *Double*, *Variation*.)

VIOLE, *s. f.* C'est ainsi qu'on appelle, dans la musique italienne, cette partie de remplissage, qu'on appelle, dans la musique françoise, quinte ou taille; car les François doublent souvent cette partie, c'est-à-dire en font deux pour une; ce que ne font jamais les Italiens. La *viole* sert à lier les dessus aux basses, et à remplir d'une manière harmonieuse le trop grand vide qui resteroit entre deux; c'est pourquoi la *viole* est toujours nécessaire pour l'accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la basse à l'octave, comme il arrive souvent dans la musique italienne.

VIOLON. Symphoniste qui joue du *violon* dans un orchestre. Les *violons* se divisent ordinairement en premiers, qui jouent le premier dessus, et seconds, qui jouent le second dessus : chacune des deux par-

ties a son chef ou guide qui s'appelle aussi le premier; savoir, le premier des premiers, et le premier des seconds. Le premier des premiers *violons* s'appelle aussi *premier violon* tout court: il est chef de tout l'orchestre; c'est lui qui donne l'accord, qui guide tous les symphonistes, qui les remet quand ils manquent, et sur lequel ils doivent tous se régler.

VIRGULE. C'est ainsi que nos anciens musiciens appeloient cette partie de la note qu'on a depuis appelée la queue. (Voy. *Queue*.)

VITE, en italien *presto*. Ce mot, à la tête d'un air, indique le plus prompt de tous les mouvemens, et il n'a après lui que son superlatif *prestissimo* ou *presto assai*, *très vite*.

VIVACE. Voy. *Vif*.

UNISSON, *s. m.* Union de deux sons qui sont au même degré, dont l'un n'est ni plus grave ni plus aigu que l'autre, et dont l'intervalle, étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux cordes sont de même matière, égales en longueur, en grosseur, et également tendues, elles seront à l'*unisson*: mais il est faux de dire que deux sons à l'*unisson* se confondent si parfaitement, et aient une telle identité que l'oreille ne puisse les distinguer; car ils peuvent différer de beaucoup quant au timbre et quant au degré de force; une cloche peut être à l'*unisson* d'une corde de guitare, une vielle à l'*unisson* d'une flûte, et l'on n'en confondra point les sons.

Le zéro n'est pas un nombre, ni l'*unisson* un intervalle; mais l'*unisson* est à la série des intervalles ce qu'est le zéro à la série des nombres : c'est le terme d'où ils partent, c'est le point de leur commencement.

Ce qui constitue l'*unisson*, c'est l'égalité du nombre des vibrations faites en temps égaux par deux sons : dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a intervalle entre les sons qui les donnent. (Voy. *Corde*, *Vibration*.)

On s'est beaucoup tourmenté pour savoir si l'*unisson* étoit une consonnance : Aristote prétend que non; Muris assure que si; et le P. Mersenne se range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *consonnance*, je ne vois pas quelle dispute il peut y avoir là-dessus : si l'on n'entend par ce mot *consonnance* qu'une union de deux sons agréables à l'oreille, l'*unisson* sera consonnance assurément; mais si l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il est clair qu'il ne le sera pas.

Une question plus importante est de savoir quel est le plus agréable a l'oreille de l'*unisson* ou d'un intervalle consonnant, tel, par exemple, que l'octave ou la quinte; tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'harmonie préfèrent l'accord des consonnances à l'identité de l'*unisson;* mais tous ceux qui, sans habitude de l'harmonie, n'ont, si j'ose parler ainsi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire; l'*unisson* seul leur plaît, ou, tout au plus, l'octave; tout autre intervalle leur paroît discordant : d'où il s'ensuivroit, ce me semble, que l'harmonie la plus naturelle, et par conséquent la meilleure, est à l'*unisson*. (Voy. *Harmonie*.)

C'est une observation connue de tous les musiciens que celle du frémissement et de la résonnance d'une corde au son d'une autre corde montée à l'unisson de la première, ou même à son octave, ou même à l'octave de sa quinte, etc.

Voici comme on explique ce phénomène.

Le son d'une corde A met l'air en mouvement : si une autre corde B se trouve dans la sphère du mouvement de cet air, il agira sur elle. Chaque corde n'est susceptible, dans un temps donné, que d'un certain nombre de vibrations. Si les vibrations dont la corde B est susceptible sont égales en nombre à celles de la corde A, l'air ébranlé par l'une agissant sur l'autre, et la trouvant disposée à un mouvement semblable à celui qu'il a reçu, le lui communique : les deux cordes marchant ainsi de pas égal, toutes les impulsions que l'air reçoit de la corde A, et qu'il communique à la corde B, sont coïncidentes avec les vibrations de cette corde, et par conséquent augmenteront son mouvement, loin de le contrarier : ce mouvement, ainsi successivement augmenté, ira bientôt jusqu'à un frémissement sensible ; alors la corde B rendra du son ; car toute corde sonore qui frémit sonne ; et ce son sera nécessairement à l'*unisson* de celui de la corde A.

Par la même raison, l'octave aiguë frémira et résonnera aussi, mais moins fortement que l'*unisson;* parce que la coïncidence des vibrations, et par conséquent l'impulsion de l'air, y est moins fréquente de la moitié; elle l'est encore moins dans la douzième ou quinte redoublée, et moins dans la dix-septième ou tierce majeure triplée, dernière des consonnances qui frémisse et résonne sensiblement et directement ; car, quant à la tierce mineure et aux sixtes, elles ne résonnent que par combinaison.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux cordes sont susceptibles en temps égal sont commensurables, on ne peut douter que le son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune ; mais cet ébranlement n'étant plus sensible au delà des quatre accords précédens, il est compté pour rien dans tout le reste. (Voy. *Consonnance.*)

Il paroît, par cette explication, qu'un son n'en fait jamais résonner un autre qu'en vertu de quelque *unisson;* car un son quelconque donne toujours l'*unisson* de ses aliquotes : mais, comme il ne sauroit donner l'*unisson* de ses multiples, il s'ensuit qu'une corde sonore en mouvement n'en peut jamais faire résonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du mode mineur.

Unissoni. Ce mot italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une partition sur la portée vide du second violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie du premier ; et ce même mot, écrit sur la portée vide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie du chant.

Unité de mélodie. Tous les beaux-arts ont quelque *unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit ; car l'attention partagée ne se repose nulle part, et quand deux objets nous occupent, c'est une

preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a dans la musique une *unité* successive qui se rapporte au sujet, et par laquelle toutes les parties bien liées composent un seul tout dont on aperçoit l'ensemble et tous les rapports.

Mais il y a une unité d'objet plus fine, plus simultanée, et d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la musique et la force de ses expressions.

Lorsque j'entends chanter nos psaumes à quatre parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette harmonie pleine et nerveuse; et les premiers accords, quand ils sont entonnés bien juste, m'émeuvent jusqu'à frissonner : mais à peine en ai-je écouté la suite pendant quelques minutes, que mon attention se relâche, le bruit m'étourdit peu à peu; bientôt il me lasse, et je suis enfin ennuyé de n'entendre que des accords.

Cet effet ne m'arrive point quand j'entends de bonne musique moderne, quoique l'harmonie en soit moins vigoureuse; et je me souviens qu'à l'Opéra de Venise, loin qu'un bel air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, et l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux musiques, dont l'une n'est seulement qu'une suite d'accords, et l'autre est une suite de chant : or le plaisir de l'harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, et la jouissance des sens est toujours courte, la satiété et l'ennui la suivent de près; mais le plaisir de la mélodie et du chant est un plaisir d'intérêt et de sentiment qui parle au cœur, et que l'artiste peut toujours soutenir et renouveler à force de génie.

La musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt et l'attention. Mais comment, dans nos systèmes d'accords et d'harmonie, la musique s'y prendra-t-elle pour chanter ? Si chaque partie a son chant propre, tous ces chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement et ne feront plus de chant; si toutes les parties font le même chant, l'on n'aura plus d'harmonie, et le concert sera tout à l'unisson.

La manière dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, et en a même tiré avantage, est bien remarquable : l'harmonie, qui devroit étouffer la mélodie, l'anime, la renforce, la détermine; les diverses parties, sans se confondre, concourent au même effet; et, quoique chacune d'elles paroisse avoir son chant propre, de toutes ces parties réunies on n'entend sortir qu'un seul et même chant. C'est là ce que j'appelle *unité de mélodie*.

Voici comment l'harmonie concourt elle-même à cette *unité*, loin d'y nuire. Ce sont nos modes qui caractérisent nos chants, et nos modes sont fondés sur notre harmonie : toutes les fois donc que l'harmonie renforce ou détermine le sentiment du mode et de la modulation, elle ajoute à l'expression du chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'art du compositeur est donc, relativement à l'*unité de mélodie*. 1° quand le mode n'est pas assez déterminé par le chant, de le déter-

miner mieux par l'harmonie; 2° de choisir et tourner ses accords de manière que le son le plus saillant soit toujours celui qui chante, et que celui qui le fait mieux sortir soit à la basse; 3° d'ajouter à l'énergie de chaque passage par des accords durs, si l'expression est dure, et doux, si l'expression est douce; 4° d'avoir égard dans la tournure de l'accompagnement au *forte-piano* de la mélodie; 5° enfin de faire en sorte que le chant des autres parties, loin de contrarier celui de la partie principale, le soutienne, le seconde, et lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la musique vient toute de l'harmonie, donne l'exemple d'un même intervalle, qu'il appelle un même chant, lequel prend des caractères tout différens selon les diverses manières de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car, dans tous les exemples qu'il donne, l'accompagnement de la basse ne sert qu'à déterminer le chant : un simple intervalle n'est pas un chant, il ne devient chant que quand il a sa place assignée dans le mode; et la basse, en déterminant le mode et le lieu du mode qu'occupe cet intervalle, détermine alors cet intervalle à être tel ou tel chant; de sorte que si, par ce qui précède l'intervalle dans la même partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans sa modulation, je soutiens qu'il aura son effet sans aucune basse : ainsi l'harmonie n'agit, dans cette occasion, qu'en déterminant la mélodie à être telle ou telle, et c'est purement comme mélodie que l'intervalle a différentes expressions selon le lieu du mode où il est employé.

L'*unité de mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux mélodies à la fois, mais non pas que la mélodie ne passe jamais d'une partie a l'autre; au contraire, il y a souvent de l'élégance et du goût à ménager à propos ce passage, même du chant à l'accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue : il y a même des harmonies savantes et bien ménagées, où la mélodie, sans être dans aucune partie, résulte seulement de l'effet du tout : on en trouvera (pl. XXVIII, fig. 1) un exemple, qui, bien que grossier, suffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *duos*, *trios*, *quatuor*, aux chœurs, aux pièces de symphonie; les hommes de génie en découvriront suffisamment l'étendue et l'usage, et leurs ouvrages en instruiront les autres. Je conclus donc, et je dis que du principe que je viens d'établir il s'ensuit, premièrement, que toute musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelque harmonie qu'elle puisse avoir; secondement, que toute musique où l'on distingue plusieurs chants simultanés est mauvaise, et qu'il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses musiques où un air sert d'accompagnement à un autre air.

C'est dans ce principe de l'*unité* de mélodie que les Italiens ont senti et suivi sans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni suivi; c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence

essentielle des deux musiques; et c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une et à l'autre la même attention, si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même : cet essai produisit *le Devin du village;* après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la musique françoise.* C'est aux maîtres de l'art à juger si le principe est bon, et si j'ai bien suivi les règles qui en découlent.

UNIVOQUE, *adj.* Les consonnances *univoques* sont l'octave et ses répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appela ainsi.

VOCAL, *adj.* Qui appartient au chant des voix. Tour de chant *vocal;* musique *vocale.*

VOCALE. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la musique qui s'exécute par des voix : « Les symphonies d'un tel opéra sont assez bien faites; mais la *vocale* est mauvaise. »

VOIX, *s. f.* La somme de tous les sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa *voix;* et les qualités de cette *voix* dépendent aussi de celles des sons qui la forment. Ainsi l'on doit d'abord appliquer à la *voix* tout ce que j'ai dit du son en général. (Voy. *Son.*)

Les physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *voix;* ou, si l'on veut, ils considèrent la même voix sous différentes faces :

1° Comme un simple son, tel que le cri des enfans;

2° Comme un son articulé, tel qu'il est dans la parole;

3° Dans le chant, qui ajoute à la parole la modulation et la variété des tons;

4° Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le son et dans la substance même de la *voix;* modification différente de celle du chant et de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une et à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir dans l'*Encyclopédie*, à l'article *Déclamation des anciens*, d'où ces divisions sont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes sortes de *voix.* Je me contenterai de transcrire ici ce qu'il dit de la voix chantante ou musicale, la seule qui se rapporte à mon sujet.

« Les anciens musiciens ont établi, après Aristoxène : 1° que la *voix* de chant passe d'un degré d'élévation ou d'abaissement à un autre degré, c'est-à-dire d'un ton à l'autre, par saut, sans parcourir l'intervalle qui les sépare; au lieu que celle du discours s'élève et s'abaisse par un mouvement continu; 2° que la *voix* de chant se soutient sur le même ton, considéré comme un point indivisible, ce qui n'arrive pas dans la simple prononciation.

« Cette marche par sauts et avec des repos est en effet celle de la *voix* de chant : mais n'y a-t-il rien de plus dans le chant? Il y a eu une déclamation tragique qui admettoit le passage par saut d'un ton à l'autre, et le repos sur un ton; on remarque la même chose dans cer-

tains orateurs : cependant cette déclamation est encore différente de la *voix* de chant.

« M. Dodard, qui joignoit à l'esprit de discussion et de recherche la plus grande connoissance de la physique, de l'anatomie, et du jeu des parties du corps humain, avoit particulièrement porté son attention sur les organes de la *voix*. Il observe : 1° que tel homme, dont la *voix* de parole est déplaisante, a le chant très-agréable, et au contraire, 2° que si nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque connoissance que nous ayons de sa voix de parole, nous ne le reconnoîtrons pas à sa *voix* de chant.

« M. Dodard, en continuant ses recherches, découvrit que dans la voix de chant il y a, de plus que dans celle de la parole, un mouvement de tout le larynx, c'est-à-dire de la partie de la trachée-artère qui forme comme un nouveau canal qui se termine à la glotte, qui en enveloppe et soutient les muscles. La différence entre les deux *voix* vient donc de celle qu'il y a entre le larynx assis et en repos sur ses attaches, dans la parole, et ce même larynx suspendu sur ses attaches, en action, et mû par un balancement de haut en bas et de bas en haut. Ce balancement peut se comparer au mouvement des oiseaux qui planent, ou des poissons qui se soutiennent à la même place contre le fil de l'eau; quoique les ailes des uns et les nageoires des autres paroissent immobiles à l'œil, elles font de continuelles vibrations, mais si courtes et si promptes, qu'elles sont imperceptibles.

« Le balancement du larynx produit, dans la *voix* de chant, une espèce d'ondulation qui n'est pas dans la simple parole. L'ondulation soutenue et modérée dans les belles *voix* se fait trop sentir dans les *voix* chevrotantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas se confondre avec les cadences et les roulemens, qui se font par des mouvemens très-prompts et très-délicats de l'ouverture de la glotte et qui sont composés de l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton.

« La *voix*, soit du chant, soit de la parole, vient tout entière de la glotte pour le son et pour le ton; mais l'ondulation vient entièrement du balancement de tout le larynx; elle ne fait point partie de la *voix*, mais elle en affecte la totalité.

« Il résulte de ce qui vient d'être exposé que la *voix* de chant consiste dans la marche par saut d'un ton à un autre, dans le séjour sur les tons, et dans cette ondulation du larynx qui affecte la totalité et la substance même du son. »

Quoique cette explication soit très-nette et très-philosophique, elle laisse, à mon avis, quelque chose à désirer, et ce caractère d'ondulation donné par le balancement du larynx à la *voix* de chant ne me paroît pas lui être plus essentiel que la marche par sauts, et le séjour sur les tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne sont pas pour cette *voix* des caractères spécifiques.

Car, premièrement, on peut à volonté donner ou ôter à la *voix* cette ondulation quand on chante, et l'on n'en chante pas moins quand on file un son tout uni sans aucune espèce d'ondulation; secondement, les sons des instrumens ne diffèrent en aucune sorte de ceux de la

voix chantante, quant à leur nature de sons musicaux, et n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation; troisièmement, cette ondulation se forme dans le ton et non dans le timbre; la preuve en est que, sur le violon et sur d'autres instrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement semblable au mouvement supposé du larynx, mais par un balancement du doigt sur la corde, laquelle, ainsi raccourcie et rallongée alternativement et presque imperceptiblement, rend deux sons alternatifs à mesure que le doigt se recule ou s'avance. Ainsi l'ondulation, quoi qu'en dise M. Dodard, ne consiste pas dans un balancement très-léger du même son, mais dans l'altération plus ou moins fréquente de deux sons très-voisins; et, quand les sons sont trop éloignés et que les secousses alternatives sont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrotement.

Je penserois que le vrai caractère distinctif de la *voix* de chant est de former des sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'unisson, et de passer de l'un à l'autre par des intervalles harmoniques et commensurables, au lieu que, dans la *voix* parlante, où les sons ne sont pas assez soutenus, et, pour ainsi dire, assez uns pour pouvoir être appréciés, ou les intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples.

Les observations qu'a faites M. Dodard sur les différences de la *voix* de parole et de la *voix* de chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirme; car, comme il y a des langues plus ou moins harmonieuses, dont les accens sont plus ou moins musicaux, on remarque aussi dans ces langues que les *voix* de parole et de chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion; ainsi, comme la langue italienne est plus musicale que la françoise, la parole s'y éloigne moins du chant, et il est plus aisé d'y reconnoître au chant l'homme qu'on a entendu parler. Dans une langue qui seroit toute harmonieuse, comme étoit au commencement la langue grecque, la différence de la *voix* de parole à la *voix* de chant seroit nulle; on n'auroit que la même *voix* pour parler et pour chanter; peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop peut-être sur les différens genres de voix; je reviens à la *voix* de chant, et je m'y bornerai dans le reste de cet article.

Chaque individu a sa *voix* particulière qui se distingue de toute autre *voix* par quelque différence propre, comme un visage se distingue d'un autre; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs, et qui, formant autant d'espèces de *voix*, demandent pour chacune une dénomination particulière.

Le caractère le plus général qui distingue les *voix* n'est pas celui qui se tire de leur timbre ou de leur volume, mais du degré qu'occupe ce volume dans le système général des sons.

On distingue donc généralement les *voix* en deux classes; savoir, les *voix* aiguës et les *voix* graves. La différence commune des unes aux autres est à peu près d'une octave; ce qui fait que les *voix* aiguës chantent réellement à l'octave des *voix* graves, quand elles semblent chanter à l'unisson

Les *voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits; les *voix* aiguës sont celles des femmes, les eunuques et les enfans ont aussi à peu près le même diapason de *voix* que les femmes; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le fausset; mais, de toutes les *voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les castrati, qu'il n'y en a point d'espèce comparable à celle des femmes ni pour l'étendue ni pour la beauté du timbre. La voix des enfans a peu de consistance, et n'a point de bas; celle des eunuques au contraire n'a d'éclat que dans le haut; et pour le fausset, c'est le plus désagréable de tous les timbres de la *voix* humaine; il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les chœurs du concert spirituel, et d'en comparer les dessus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens diapasons réunis et mis en ordre forment une étendue générale d'à peu près trois octaves, qu'on a divisées en quatre parties, dont trois, appelées *haute-contre*, *taille* et *basse*, appartiennent aux *voix* graves, et la quatrième seulement, qu'on appelle *dessus*, est assignée aux *voix* aiguës; sur quoi voici quelques remarques qui se présentent.

I. Selon la portée des *voix* ordinaires, qu'on peut fixer à peu près à une dixième majeure, en mettant deux degrés d'intervalle entre chaque espèce de *voix* et celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le système général des *voix* humaines dans les deux sexes, qu'on fait passer trois octaves, ne devroit enfermer que deux octaves et deux tons; c'étoit en effet à cette étendue que se bornèrent les quatre parties de la musique longtemps après l'invention du contre-point, comme on le voit dans les compositions du XIVe siècle, où la même clef, sur quatre positions successives, de ligne en ligne, sert pour la basse, qu'ils appeloient *ténor*, pour la taille, qu'ils appeloient *contraténor*, pour la haute-contre, qu'ils appeloient *mottetus*, et pour le dessus, qu'ils appeloient *triplum*. Cette distribution devoit rendre, à la vérité, la composition plus difficile, mais en même temps l'harmonie plus serrée et plus agréable.

II. Pour pousser le système vocal à l'étendue de trois octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit six parties au lieu de quatre; et rien ne seroit plus naturel que cette division, non par rapport à l'harmonie, qui ne comporte pas tant de sons différens, mais par rapport aux *voix* qui sont actuellement assez mal distribuées; en effet pourquoi trois parties dans les *voix* d'hommes et une seulement dans les *voix* de femmes, si la totalité de celles-ci renferme une aussi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on mesure l'intervalle des sons les plus aigus des *voix* féminines les plus aiguës aux sons les plus graves des *voix* féminines les plus graves, qu'on fasse la même chose pour les *voix* d'hommes; et non-seulement on n'y trouvera pas une différence suffisante pour établir trois parties d'un côté et une seule de l'autre, mais cette différence même, s'il y en a, se réduira à très-peu de chose. Pour juger sainement de cela, il ne faut pas se borner à l'examen des choses telles qu'elles sont, mais voir encore ce qu'elles pourroient être, et considérer que l'usage contribue beaucoup

à former les *voix* sur le caractère qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des basses, des hautes-contre, et où l'on ne fait aucun cas des bas-dessus, les *voix* d'hommes prennent différens caractères, et les *voix* de femmes n'en gardent qu'un seul; mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau bas-dessus que de la voix la plus aiguë, il se trouve parmi les femmes de très-belles *voix* graves qu'ils appellent *contr'alti*, et de très-belles *voix* aiguës qu'ils appellent *soprani;* au contraire, en *voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *tenori :* de sorte que, s'il n'y a qu'un caractère de *voix* de femmes dans nos opéras, dans les leurs il n'y a qu'un caractère de *voix* d'hommes.

A l'égard des chœurs, si généralement les parties en sont distribuées en Italie comme en France, c'est un usage universel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs n'admire-t-on pas en plusieurs lieux, et singulièrement à Venise, de très-belles musiques à grand chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles?

III. Le trop grand éloignement des *voix* entre elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige souvent d'en subdiviser plusieurs : c'est ainsi qu'on divise les basses en basses-contre et basses-tailles, les tailles en hautes-tailles et concordans, les dessus en premiers et seconds; mais dans tout cela on n'aperçoit rien de fixe, rien de réglé sur quelque principe. L'esprit général des compositeurs françois est toujours de forcer les *voix* pour les faire crier plutôt que chanter : c'est pour cela qu'on paroît aujourd'hui se borner aux basses et hautes-contre, qui sont dans les deux extrêmes. A l'égard de la taille, partie si naturelle à l'homme qu'on l'appelle *voix humaine* par excellence, elle est déjà bannie de nos opéras, où l'on ne veut rien de naturel; et, par la même raison, elle ne tardera pas à l'être de toute la musique françoise.

On distingue encore les *voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *voix* fortes, dont les sons sont forts et bruyans; des *voix* douces, dont les sons sont doux et flûtés: de grandes *voix*, qui ont beaucoup d'étendue; de belles *voix*, dont les sons sont pleins, justes et harmonieux: il y a aussi les contraires de tout cela. Il y a des *voix* dures et pesantes; il y a des *voix* flexibles et légères; il y en a dont les beaux sons sont inégalement distribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *medium*, à d'autres dans le bas; il y a aussi des *voix* égales, qui font sentir le même timbre dans toute leur étendue. C'est au compositeur à tirer parti de chaque *voix*, par ce que son caractère a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au théâtre un opéra, c'est toujours de nouvelle musique, les compositeurs ont toujours grand soin d'approprier tous les rôles aux *voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même musique dure des siècles, il faut que chaque rôle serve toujours à toutes les *voix* de même espèce; et c'est peut-être une des raisons pourquoi le chant françois, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant et plus lourd.

La voix la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuse qui peut-être ait jamais existé, paroît avoir été celle du che-

valier Balthasar Ferri, Pérousin, dans le siècle dernier, chanteur unique et prodigieux, que s'arrachoient tour à tour les souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens et d'honneurs durant sa vie, et dont toutes les muses d'Italie célébrèrent à l'envi les talens et la gloire après sa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce musicien célèbre respirent le ravissement, l'enthousiasme; et l'accord de tous ses contemporains montre qu'un talent si parfait et si rare étoit même au-dessus de l'envie. Rien, disent-ils, ne peut exprimer l'éclat de sa *voix* ni les grâces de son chant; il avoit au plus haut degré tous les caractères de perfection dans tous les genres; il étoit gai, fier, grave, tendre, à sa volonté, et les cœurs se fondoient à son pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faisoit de sa *voix* je n'en citerai qu'un seul; il montoit et redescendoit tout d'une haleine deux octaves pleines par un trille continuel marqué sur tous les degrés chromatiques, avec tant de justesse, quoique sans accompagnement, que si l'on venoit à frapper brusquement cet accompagnement sous la note où il se trouvoit, soit bémol, soit dièse, on sentoit à l'instant l'accord d'une justesse à surprendre tous les auditeurs.

On appelle encore *voix* les parties vocales et récitantes pour lesquelles une pièce de musique est composée; ainsi l'on dit un mottet à *voix* seule, au lieu de dire un mottet en récit; une cantate à deux *voix*, au lieu de dire une cantate en duo ou à deux parties, etc. (Voy. *Duo*, *Trio*.)

Volte, *s. f.* Sorte d'air à trois temps, propre à une danse de même nom, laquelle est composée de beaucoup de tours et retours, d'où lui est venu le nom de *volte;* cette danse étoit une espèce de gaillarde, et n'est plus en usage depuis longtemps.

Volume. Le *volume* d'une voix est l'étendue ou l'intervalle qui est entre le son le plus aigu et le son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *volume* des voix les plus ordinaires est d'environ huit à neuf tons; les plus grandes voix ne passent guère les deux octaves en sons bien justes et bien pleins.

Upinge. Sorte de chanson consacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez *Chanson*.)

Ut. La première des six syllabes de la gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des transpositions on appelle toujours *ut* la tonique des modes majeurs et la médiante des modes mineurs. (Voy. *Gamme*, *Transposition*.)

Les Italiens, trouvant cette syllabe *ut* trop sourde, lui substituent, en solfiant, la syllabe *do*.

Z

Za. Syllabe par laquelle on distingue dans le plain-chant le *si* bémol du *si* naturel, auquel on laisse le nom de *si*.

PLANCHE I.

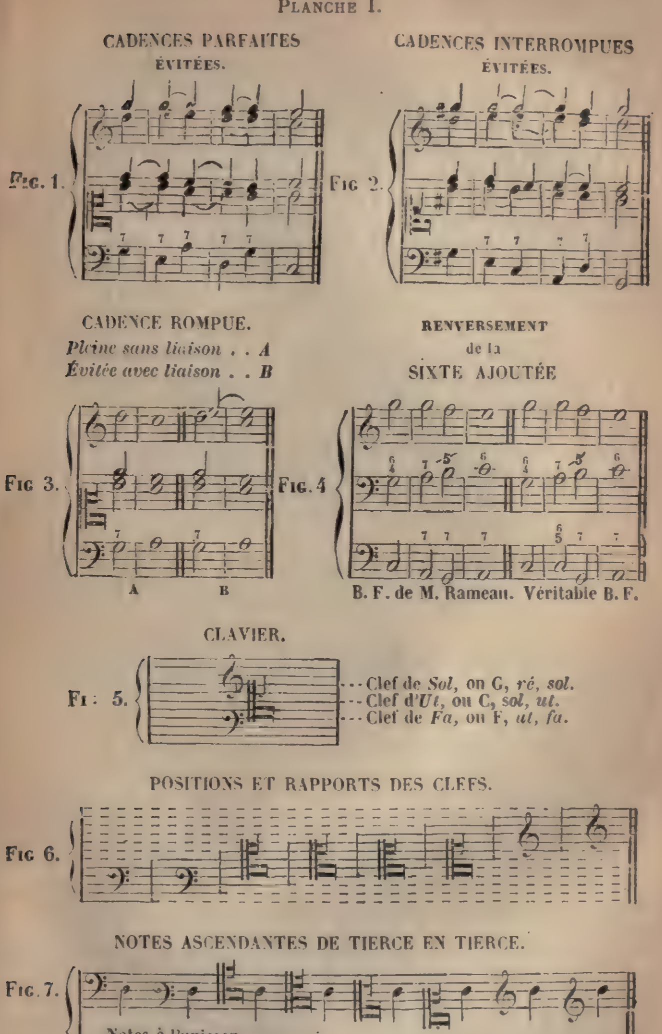
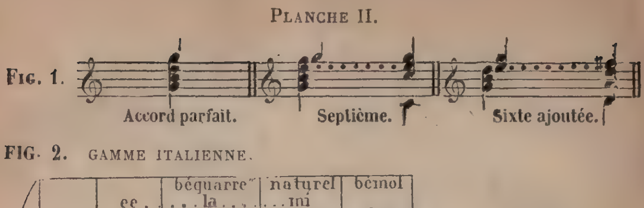

CADENCES PARFAITES
ÉVITÉES.
CADENCES INTERROMPUES
ÉVITÉES.
FIG. 1.
FIG 2.
CADENCE ROMPUE.
Pleine sans liaison . . A
Évitée avec liaison . . B
RENVERSEMENT
de la
SIXTE AJOUTÉE
FIG 3.
FIG. 4
A
B
B. F. de M. Rameau. Véritable B. F.
CLAVIER.
FIG. 5.
Clef de Sol, ou G, ré, sol.
Clef d'Ut, ou C, sol, ut.
Clef de Fa, ou F, ut, fa.
POSITIONS ET RAPPORTS DES CLEFS.
FIG 6.
NOTES ASCENDANTES DE TIERCE EN TIERCE.
FIG. 7.
Notes à l'unisson.
FIG 8.

Planche II.



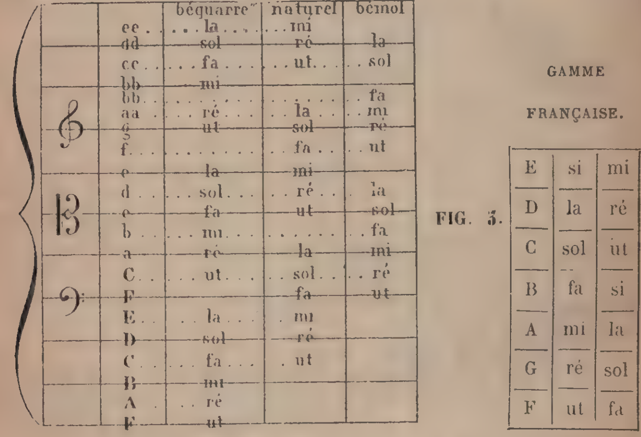
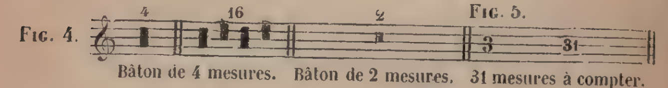


FIG. 2. GAMME ITALIENNE.

		béquarre	naturel	bémol
	ee	la	mi	
	dd	sol	ré	la
	cc	fa	ut	sol
	bb	mi		
	bb			fa
𝄞	aa	ré	la	mi
	g	ut	sol	ré
	f		fa	ut
	e	la	mi	
	d	sol	ré	la
𝄡	c	fa	ut	sol
	b	mi		fa
	a	ré	la	mi
	C	ut	sol	ré
𝄢	F		fa	ut
	E	la	mi	
	D	sol	ré	
	C	fa	ut	
	B	mi		
	A	ré		
	F	ut		

FIG. 3. GAMME FRANÇAISE.

E	si	mi
D	la	ré
C	sol	ut
B	fa	si
A	mi	la
G	ré	sol
F	ut	fa



CARILLON CONSONNANT A NEUF TIMBRES.

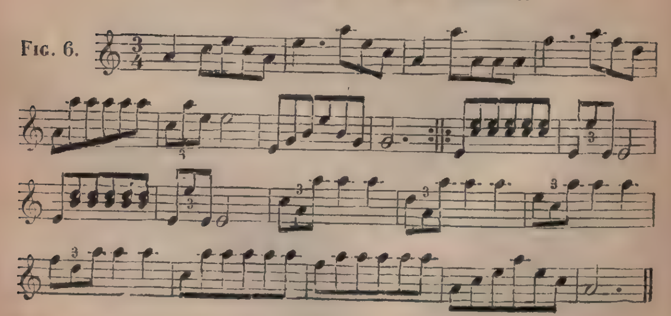


PLANCHE III.
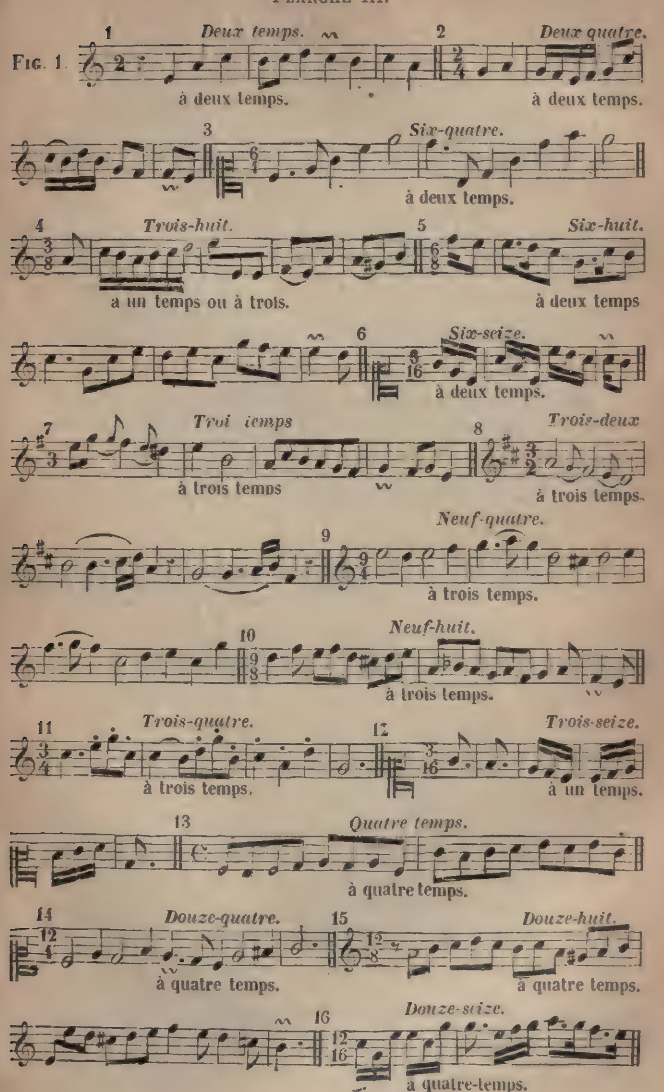

Fig. 1.
1 Deux temps.
à deux temps.
2 Deux quatre.
à deux temps.
3 Six-quatre.
à deux temps.
4 Trois-huit.
a un temps ou à trois.
5 Six-huit.
à deux temps
6 Six-seize.
à deux temps.
7
à trois temps
8 Trois-deux
à trois temps.
9 Neuf-quatre.
à trois temps.
10 Neuf-huit.
à trois temps.
11 Trois-quatre.
à trois temps.
12 Trois-seize.
à un temps.
13 Quatre temps.
à quatre temps.
14 Douze-quatre.
à quatre temps.
15 Douze-huit.
à quatre temps.
16 Douze-seize.
à quatre-temps.

PLANCHE IV.

EXEMPLE D'UNE MESURE SESQUI-ALTÈRE A DEUX TEMPS INÉGAUX

FIG. 1.

ANCIENS CARACTÈRES DE QUANTITÉ.

Mode majeur parfait. Mode majeur imparfait.



FIG. 2. FIG. 3.

Mode mineur parfait. Mode mineur imparfait. Prolation maj. parfaite

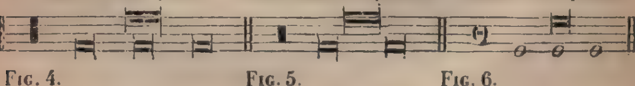


FIG. 4. FIG. 5. FIG. 6.

Prolation maj. imparfaite. Prolation mineure parfaite. Prolation min. imparfaite.

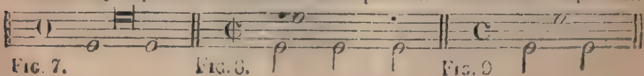
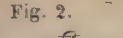


FIG. 7. FIG. 8. FIG. 9

PLANCHE V

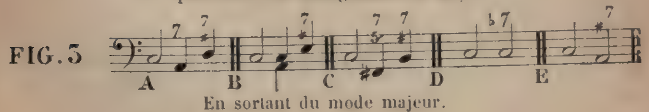
TABLE DE TOUTES LES MODULATIONS IMMÉDIATES.





En sortant du mode majeur. En sortant du mode mineur.

TRANSITIONS DE BASSE FONDAMENTALE
pour tous les changemens de ton.



En sortant du mode majeur.

MAJEUR.

Ton d'UT.
- Dominante . . . . A
- Sixième note . . . B
- Médiante C
- Sous-dominante. . . . D
- Seconde note . . . E

FIG. 4 — F G H I K

En sortant du mode mineur.

MINEUR.

Ton de LA.
- Médiante . . . . F
- Dominante . . . . G
- Sous-dominante. . . . H
- Sixième. I
- Idem. . . . . K

AGRÉMENS DU CHANT FRANÇOIS.
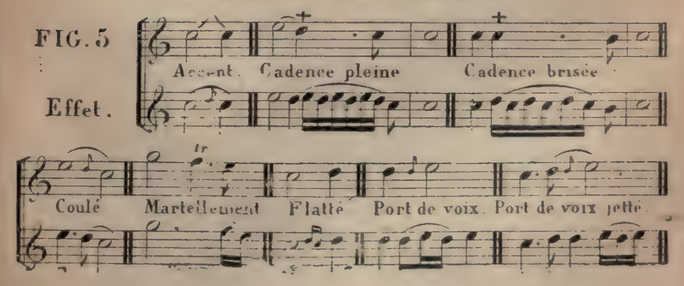


Planche VI.

FIG. 1.

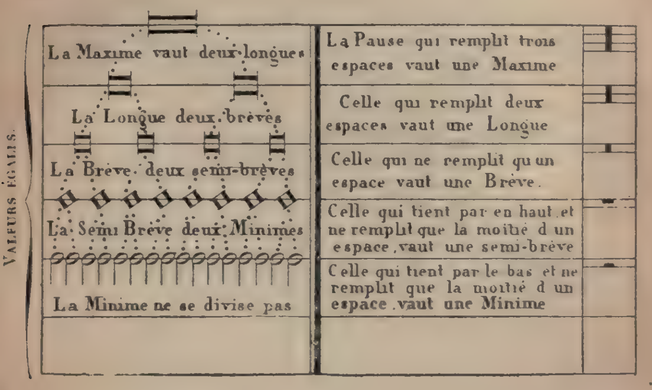
TABLE DE TOUS LES INTERVALLES SIMPLES, PRATICABLES DANS LA MUSIQUE.

INTERVALLE exprimé en notes.	NOMS de l'intervalle.	DEGRÉS qu'il contient.	VALEURS en tons et semi-tons.	RAPPORT en nombres.
Ut ♯ ... ré ♭	Seconde diminuée.	1	0	375 ... 384
Si ... ut	Seconde mineure.	1	1 semi-ton	15 ... 16
Ut ... ré	Seconde majeure.	1	1 ton.	8 ... 9
Ut ... ré ♯	Seconde superflue.	1	1 ½ ton.	64 ... 75
Si ... ré ♭	Tierce diminuée.	2	1 ton.	125 ... 144
Mi ... sol	Tierce mineure.	2	1 ½ ton.	5 ... 6
Ut ... mi	Tierce majeure.	2	2 tons.	4 ... 5
Fa ... la ♯	Tierce superflue.	2	2 ½ tons.	96 ... 125
Ut ♯ ... fa	Quarte diminuée.	3	2 tons	75 ... 96
Ut ... fa	Quarte juste.	3	2 ½ tons.	3 ... 4
Ut ... fa ♯	Quarte superflue dite triton.	3	3 tons	32 ... 45
Fa ♯ ... ut	Quinte diminuée dite fausse quinte.	4	3 tons.	45 ... 64
Ut ... sol	Quinte juste.	4	3 ½ tons.	2 ... 3
Ut ... sol ♯	Quinte superflue.	4	4 tons.	16 ... 25
Fa ♯ ... fa	Sixte diminuée.	5	3 ½ tons.	125 ... 192
Mi ... ut	Sixte mineure.	5	4 tons.	5 ... 8
Sol ... mi	Sixte majeure.	5	4 ½ tons.	3 ... 5
Ré ♭ ... si	Sixte superflue.	5	5 tons.	72 ... 125
Ré ♯ ... ut	Septième diminuée.	6	4 ½ tons.	75 ... 128
Mi ... ré	Septième mineure.	6	5 tons.	5 ... 9
Ut ... si	Septième majeure.	6	5 ½ tons.	8 ... 15
Sol ♭ ... fa ♯	Septième superflue.	6	6 tons.	81 ... 160
Ut ... ut	Octave.	7	6 tons	1 ... 2

PLANCHE VII.

VALEURS ANCIENNES — SILENCES CORRESPONDANS.

FIG. 1.



SILENCES CORRESPONDANS.

Bâton valant quatre mesures.

VALEURS MODERNES.

Bâton de deux mesures.

FIG. 2.

Valeurs égales.	Silences correspondans
Une Ronde est égale à	Pause valant une mesure. Demi-pause valant une blanche.
Deux Blanches	Soupir valant une noire
ou à quatre Noires	Demi-soupir valant une croche.
ou à huit Croches	Quart de soupir valant une double croche
ou à seize doubles croches	Demi quart de soupir valant une triple croche — A B
	A. à la Française B. à l'Italienne. — A B

ou à trente-deux triples croches.

PLANCHE VIII.

A. crochet. B. double crochet.

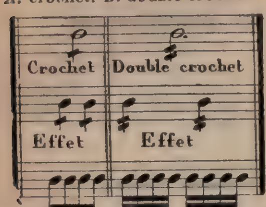
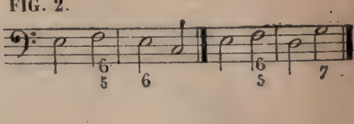


FIG. 1.

Exemple du double emploi.

FIG. 2.



Gamme toute dans le même ton à la faveur du double emploi.

FIG. 3

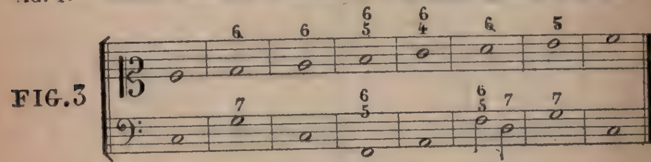
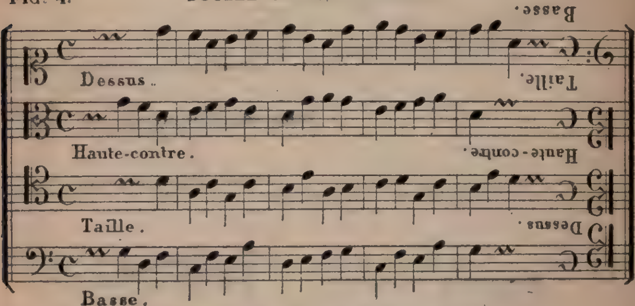


FIG. 4. DOUBLE CANON RENVERSÉ.



AUTRE DOUBLE CANON RENVERSÉ.

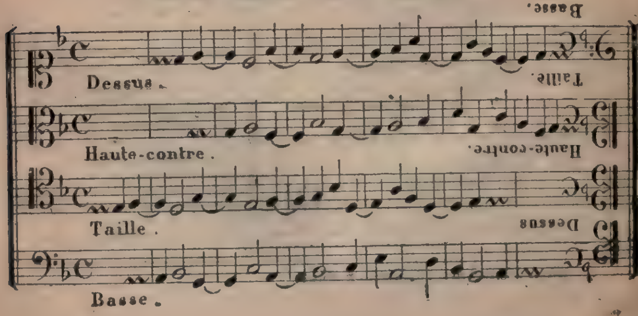


PLANCHE IX.

Preuve de la septième renversée de la sixte ajoutée.

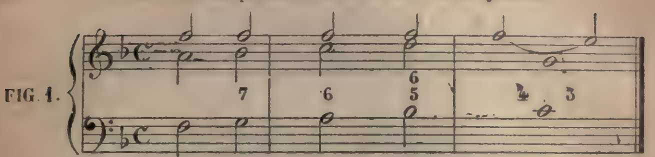


FIG. 1.

MARCHE DES MOUSQUETAIRES DU ROI DE FRANCE.

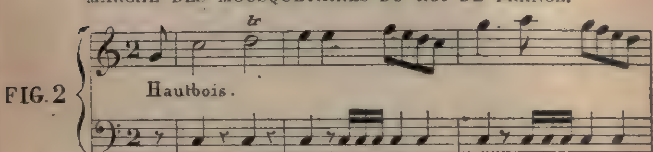
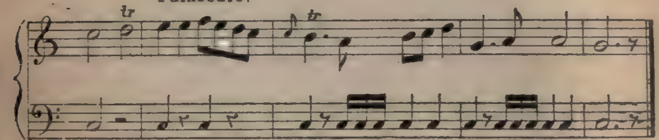


FIG. 2

Tambours.



Fusées

FIG. 3

NOTES DE GOUT DE LA PREMIÈRE ESPÈCE.

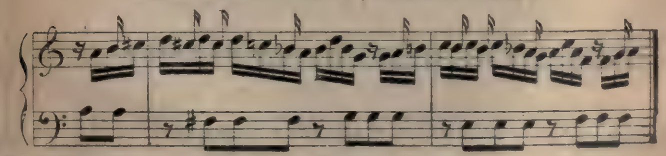


FIG. 4.

NOTES DE GOUT DE LA SECONDE ESPÈCE

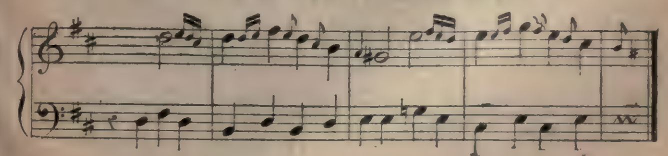


PLANCHE X.

ODE DE PINDARE.

Premier morceau de musique ancienne.

FIG. 1.

Χρύσ... αφόρ... μιγξ Α... πόλ λω.... νος Καὶ... οπλ οκά μων ξυν δι... κον Μοι... σᾶν κτέ-α-νον.

Τας ἀ... κρὲ ει μυβασις ἀγλα-ιας ἀρ-κὰ

Le Chœur qui suit se chante au son de la cithare.

Πει-Θον.... ται δ' ἀ-οι-δοὶ σα... μασιν.

Α'... γη-οι Χοῤ ων ὁ πο-ταν τῶν φροι... μί ων

Α'μβο.... λὰς τεύ-χῃς, ἐλε.... λι 2ο... μέ...να

Καὶ την αἰ'χμα.....ταν κε... ρα-νὸν σβεννύε-ις,

HYMNE A NÉMÉSIS.

Deuxième morceau de musique ancienne.

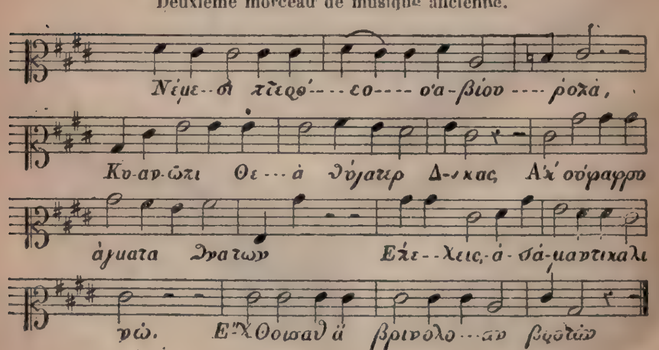


PLANCHE XI.

NOTES DE L'ANCIENNE MUSIQUE GRECQUE.

GENRE DIATONIQUE, MODE LYDIEN.

N. B. La première note est pour la musique vocale, la seconde pour l'instrumentale

NOMS MODERNES.	NOMS ANCIENS.	NOTES.	EXPLICATIONS.
La.... .	Proslambanomène........	Ζ ⊢	Zéta imparfait et Tau couché.
Si.......	Hypate hypaton..........	ꓕ Γ	Gamma à rebours et Gamma droit.
Ut......	Parhypate hypaton.......	Ƀ L	Béta imparfait et Gamma renversé
Ré......	Hypaton diatonos	Φ F	Phi et Digamma
Mi.	Hypate méson...........	C C	Sigma et sigma.
Fa......	Parhypate méson........	P ◡	Rho et Sigma couché.
Sol......	Méson diatonos..........	M Π	Mi et Pi prolongé.
La	Mèse...................	I <	Iota et Lambda couché.
Si ♭ .. .	Trite synnéménon.......	Θ V	Théta et Lambda renversé.
Si ♮.. ..	Paramèse	Z ⊐	Zéta et Pi couché.
*Ut......	Synnéménon diatonos.. .	Γ N	Gamma et Ni
+Ré . ..	Nète synnéménon...... .	Ʊ Z	Oméga renversé et Zéta.
*Ut......	Trite diézeugménon.... .	E Π	Éta et Pi renversé et prolongé.
+Ré. .. .	Diézeugménon diatonos .	comme La	Nète synnéménon, qui est la même corde.
Mi. ...	Nète diézeugménon. ...	⊖ N	Phi couché et Éta courant prolongé.

Planche XII.

NOMS MODERNES.	NOMS ANCIENS.	NOTES.	EXPLICATIONS.
Fa......	Trite hyperboléon........	ʎ ʎ	Upsilon renversé et Alpha tronqué à droite.
Sol......	Hyperboléon diatonos....	M ꟼ	Mi et Pi prolongé surmonté d'un accent.
La.. ...	Nète hyperboléon........	I >	Iota et Lambda couché surmonté d'un accent.

REMARQUES.

Quoique la corde diatonos du tétracorde synnéménon et la trite du tétracorde diézeugménon aient des notes différentes, elles ne sont que la même corde, ou deux cordes à l'unisson. Il en est de même des deux cordes nète synnéménon et diézeugménon diatonos, ainsi ces deux-ci portent-elles les mêmes notes. Il faut remarquer aussi que la mèse et la nète hyperboléon portent la même note pour le vocal quoiqu'elles soient à l'octave l'une de l'autre, apparemment qu'on avoit dans la pratique quelque autre moyen de les distinguer.

Les curieux qui voudront connoître les notes de tous les genres et de tous les modes pourront consulter dans Meibomius les tables d'Alipius et de Bacchius.

PLANCHE XIII.

DIAGRAMME GÉNÉRAL DU SYSTÈME DES GRECS

POUR LE GENRE DIATONIQUE.

FIG. 1.

Noms modernes.	Noms anciens.	
La.	Nète hyperboléon.	Tétracorde hyperboléon.
Sol.	Hyperboléon diatonos.	
Fa.	Trite hyperboléon	
Mi.	Nète diézeugménon	Synaphe ou conjonction.
Ré.	Diézeugménon diatonos.	Tétracorde diézeugménon.
	Nète synnéménon.	
Ut.	Synnéménon diatonos.	
	Trite synnéménon	
Si.	Paramèse.	Diazeuxis ou disjonction.
Si ♭.	Trite synnéménon.	
La.	Mèse.	
Sol.	Méson diatonos.	Trétacorde méson.
Fa.	Parhypate méson.	
	Hypate méson	Synaphe ou conjonction.
Ré.	Hypaton diatonos.	Tétracorde hypaton.
Ut.	Parhypate hypaton.	
Si.	Hypate hypaton.	
La.	Proslambanomenos.	

TÉTRACORDE SYNNÉMÉNON. (Ré – Si ♭ – La)

PLANCHE XIV.

TABLE GÉNÉRALE

DE TOUS LES MODES DE LA MUSIQUE ANCIENNE.

N. B. Comme les auteurs ont donné divers noms à la plupart de ces modes, les moins usités ont été mis en plus petits caractères.

AIGUS.	15	SI	HYPERLYDIEN.
	14	SI bémol	HYPERÉOLIEN
	13	LA	HYPERPHRYGIEN. hypermixolydien *
	12	LA bémol	HYPERIONIEN. hyperiastien mixolydien aigu.
	11	SOL	HYPERDORIEN. MIXOLYDIEN.
MOYENS.	10	FA dièse	LYDIEN.
	9	FA	ÉOLIEN. lydien grave
	8	MI	PHRYGIEN
	7	MI bémol	IONIEN iastien. phrygien grave
	6	RÉ	DORIEN. hypomixolydien
GRAVES.	5	UT dièse	HYPOLYDIEN
	4	UT	HYPOEOLIEN. hypolydien grave
	3	SI	HYPOPHRYGIEN.
	2	SI bémol	HYPOIONIEN. hypoiastien. hypophrygien grave.
	1	LA	HYPODORIEN. commun. locrien.

* Je place ici le mode HYPERMIXOLYDIEN, le trouvant ainsi noté dans mes cahiers sous la citation d'Euclide. Mais la véritable place de ce mode doit être, ce me semble, un semi-ton au-dessus de l'HYPERLYDIEN : ainsi je pense qu'Euclide s'est trompé, ou que je l'ai mal transcrit.

PLANCHE XV.

NOUVEAUX CARACTÈRES DE MUSIQUE.

EXEMPLE DE VALEURS ÉGALES.

L'octave en montant.

FIG. 1.

Ut ré mi fa sol la si ut.

FIG. 2.

IDEM, en séparant les tons par des virgules.

FIG. 2.

EXEMPLE pour les valeurs inégales, points, syncopes et silences.

FIG. 3.

AIR A CHANTER AVEC LA BASSE.

FIG 4

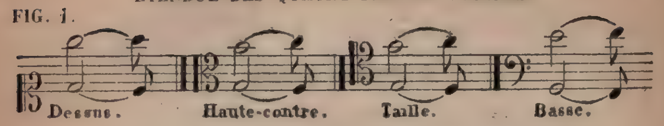
Chant.
Fa. 3
Basse.

Quando spunta in ciel l'aurora e sin-fiora il va go crine rende al fi ne col suo vi so il bel riso al cielo al mar il bel riso al cielo al mar. Co-si vuo spe-rar anch'io che ri-sorga nel mio core lieto amore e'l pianto mio debba un giorno consolar. Quando spunta &a

PLANCHE XVI.

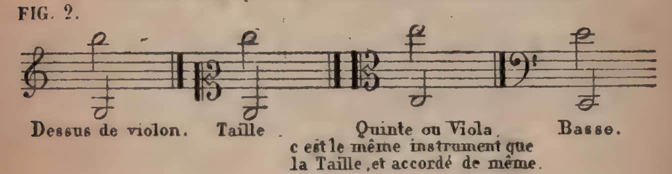
ÉTENDUE DES QUATRE PARTIES VOCALES

FIG. 1.



ETENDUE DES QUATRE PARTIES INSTRUMENTALES.

FIG. 2.



PARTITION POUR L'ACCORD DE L'ORGUE ET DU CLAVECIN.

FIG. 3.

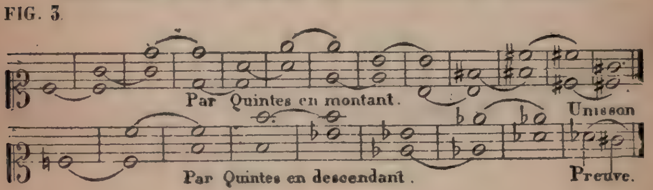


TABLE DES SONS HARMONIQUES

sensibles et appréhensibles sur le violoncelle

La corde à vide.......................L'unisson.....................

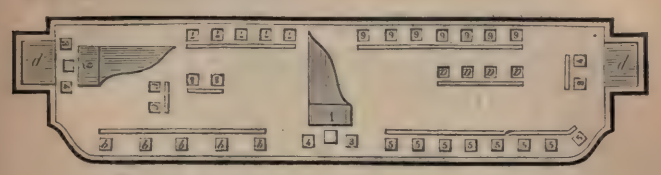
La tierce mineure..	Donne	La dix-neuvième, ou la double octave de la quinte.
La tierce majeure.........		La dix-septième, ou la double de la même tierce majeure.
La quarte,...............		La double octave.
La quinte................		La deuxième, ou l'octave de la même quinte.
La sixte mineure.........		La triple octave.
La sixte majeure..........		La dix-septième majeure, ou la double octave de la tierce,
L'octave.................		L'octave.

Planche XVII.

DISTRIBUTION DE L'ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE DRESDE,

DIRIGÉ PAR LE SIEUR HASSE.

FIG. 1.



RENVOI DES CHIFFRES.

1. Clavecin du maître de chapelle.
2. Clavecin d'accompagnement.
3. Violoncelles.
4. Contre-basses.
5. Premiers violons.
6. Seconds violons, ayant le dos tourné au théâtre.
7. Hautbois, de même.
8. Flûtes, de même.

A. Tailles, de même.
B. Bassons.
C. Cors de chasse.
D. Une tribune de chaque côté pour les timbales et les trompettes.

HYMNE DE SAINT JEAN,

Telle qu'elle se chantoit anciennement, tirée du manuscrit de Sens.

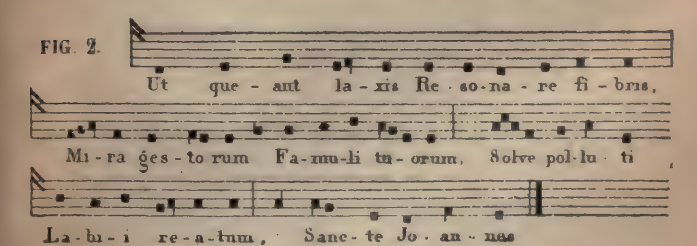
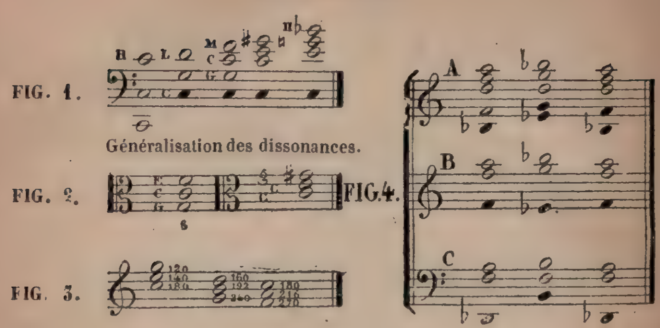
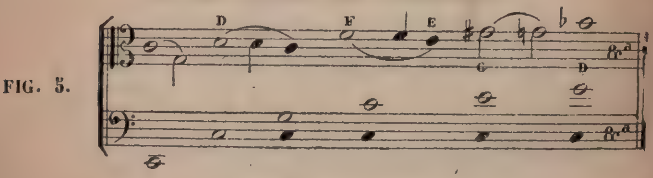


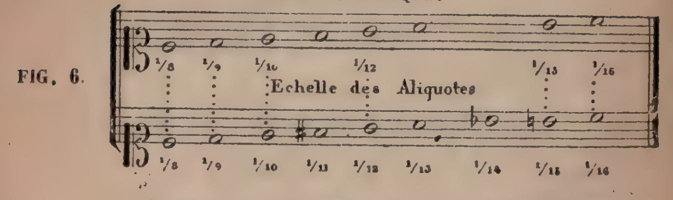
PLANCHE XVIII.

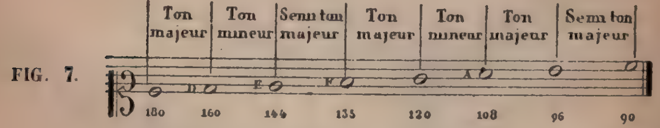


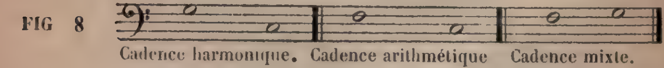
SYSTÈME GÉNÉRAL DES DISSONANCES.



ÉCHELLE DIATONIQUE.







Cadence harmonique. Cadence arithmétique Cadence mixte.



PLANCHE XIX.

EMPLOI DE LA QUINTE SUPERFLUE.

A la françoise.

FIG. 1.

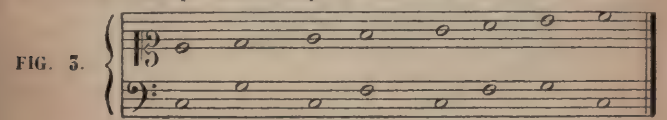
A l'italienne. rinf.

FIG. 2.

BASSE FONDAMENTALE ET REGULIÈRE

De l'échelle diatonique ascendante par la succession naturelle des 3 cadences.

FIG. 3.



BASSE FONDAMENTALE DES HARMONISTES

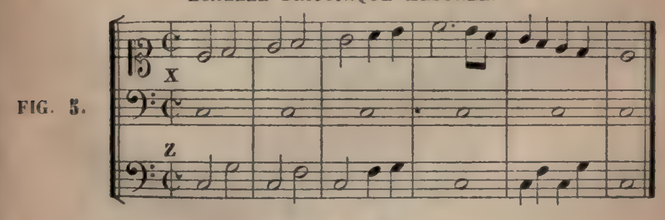
du xv[e] siècle corrigée.

FIG. 4.



ÉCHELLE DIATONIQUE MESURÉE.

FIG. 5.

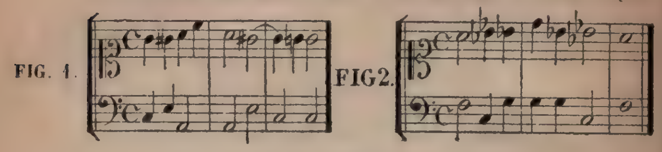


GENRE ÉPAISSI.

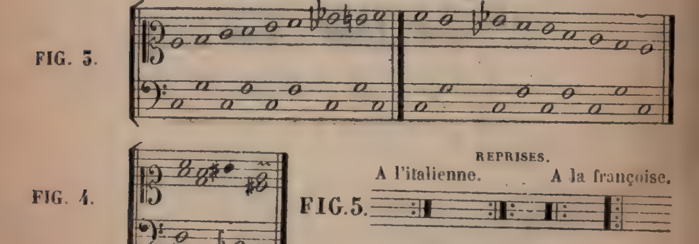
FIG. 6.

PLANCHE XX.

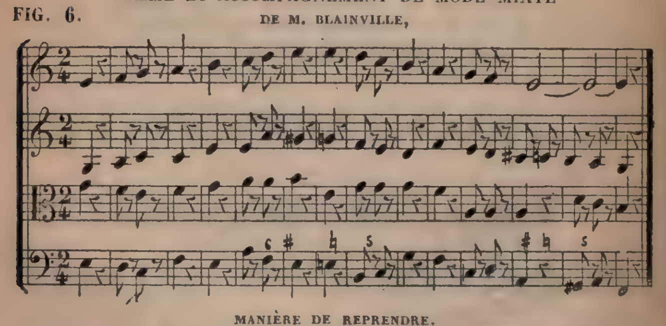
TÉTRACORDE CHROMATIQUE. TÉTRACORDE ENHARMONIQUE.



BASSE FONDAMENTALE
Qui retourne exactement sur elle-même au moyen de la septième aliquote ajoutée à l'échelle diatonique



GAMME ET ACCOMPAGNEMENT DE MODE MIXTE
FIG. 6.
DE M. BLAINVILLE,



MANIÈRE DE REPRENDRE.

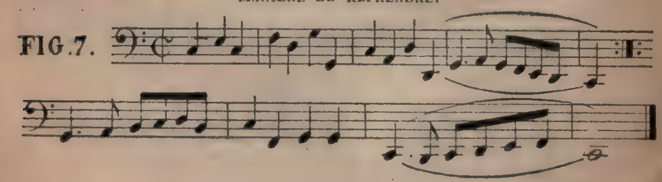


PLANCHE XXI.

PREMIÈRE ECHELLE CHROMATIQUE

FIG. 1.

TIRÉE DE M. MALCOLM.

Ut	Ut♯	Ré	Mi♭	Mi	Fa	Fa♯	Sol	Sol♯	La	Si♭	Si	Ut
Majeur.	Moyen.	Majeur.	Mineur.	Majeur.	Moyen.	Majeur.	Majeur.	Mineur.	Majeur.	Moyen.	Majeur.	
15/16	128/135	15/16	24/25	15/16	128/135	15/16	15/16	24/25	15/16	128/135	15/16	

FIG. 2

DEUXIÈME ÉCHELLE CHROMATIQUE TIRÉE DE MÊME.

16/17	17/18	18/19	19/20	15/16	16/17	17/18	18/19	19/20	16/17	17/18	15/16	
Ut	Ut♯	Ré	Mi♭	Mi	Fa	Fa♯	Sol	Sol♯	La	Si♭	Si	Ut

ECHELLE ENHARMONIQUE

FIG. 3.

Ut	Ut♯	Ré♭	Ré	Ré♯	Mi♭	Mi	Mi♯	Fa	Fa♯
24/25	576/625	24/25	24/25	125/128	24/25	24/25	125/128	24/25	

Sol♭	Sol	Sol♯	La♭	La	La♯	Si♭	Si	Si♯	Ut
576/625	24/25	24/25	125/128	24/25	24/25	576/625	24/25	24/25	125/128

Douze manières de sortir de septième diminuée, où sont comprises les trois transitions enharmoniques et leurs combinaisons.

FIG. 4

I II III IV V VI

Basse fondamentale

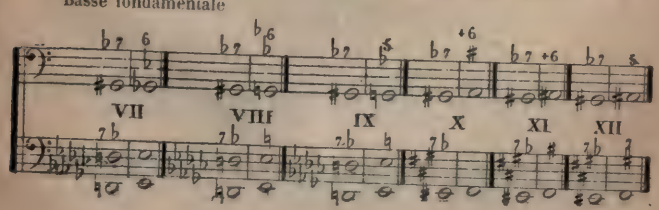
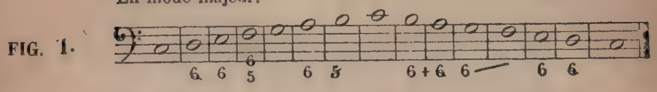


Planche XXII.

RÈGLE DE L'OCTAVE.

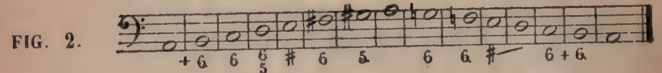
En mode majeur.

FIG. 1.



En mode mineur.

FIG. 2.



CHIFFRES ÉQUIVOQUES ET MODULATIONS DÉTOURNÉES.

FIG. 3.

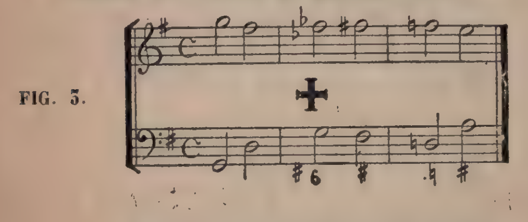


FIG. 4.

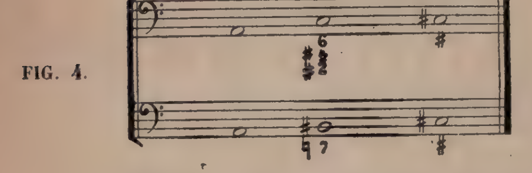
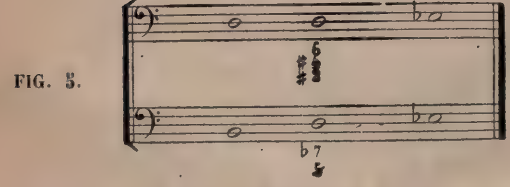


FIG. 5.



PREMIER COUPLET DES FOLIES D'ESPAGNE NOTÉ EN TABLATURE POUR LA GUITARE

FIG. 6

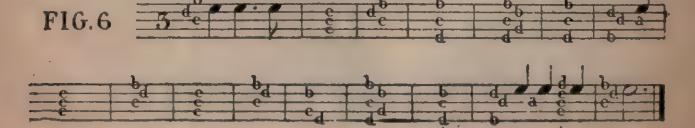


PLANCHE XXIII.

GENRES DE LA MUSIQUE ANCIENNE,

SELON ARISTOXÈNE.

Le tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.

N° A.

Diatonique.		Chromatique.		Enharmonique.
Tendre ou mol.	$12+18+30=60$	Mol.	$8+8+44=60$	$6+6+48=60$
Syntonique ou dur.	$12+24+24=60$	Hémiolien.	$9+9+42=60$	
		Tonique.	$12+12+36=60$	

FIG. 1.

SELON PTOLOMÉE.

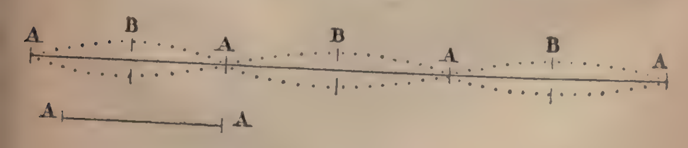
Le tétracorde étant représenté par le rapport de ses deux termes.

N° B.

Diatonique.		Chromatique.		Enharmonique.
Diatonique.	$\frac{257}{243}+\frac{9}{8}+\frac{9}{8}+\frac{4}{3}$	Mol.	$\frac{28}{27}+\frac{15}{14}+\frac{6}{5}=\frac{4}{3}$	$\frac{46}{45}+\frac{24}{23}+\frac{5}{4}=\frac{4}{3}$
		Intense ou syntonique	$\frac{22}{21}+\frac{12}{11}+\frac{7}{6}=\frac{4}{3}$	

FIG. 2.

Corde sonore en vibration par ses aliquotes au son de l'une d'entre elles.



A. Nœuds où étoient les petits papiers d'une couleur

B. Ventre où étoient les petits papiers d'une autre couleur.

PLANCHE XXIV.

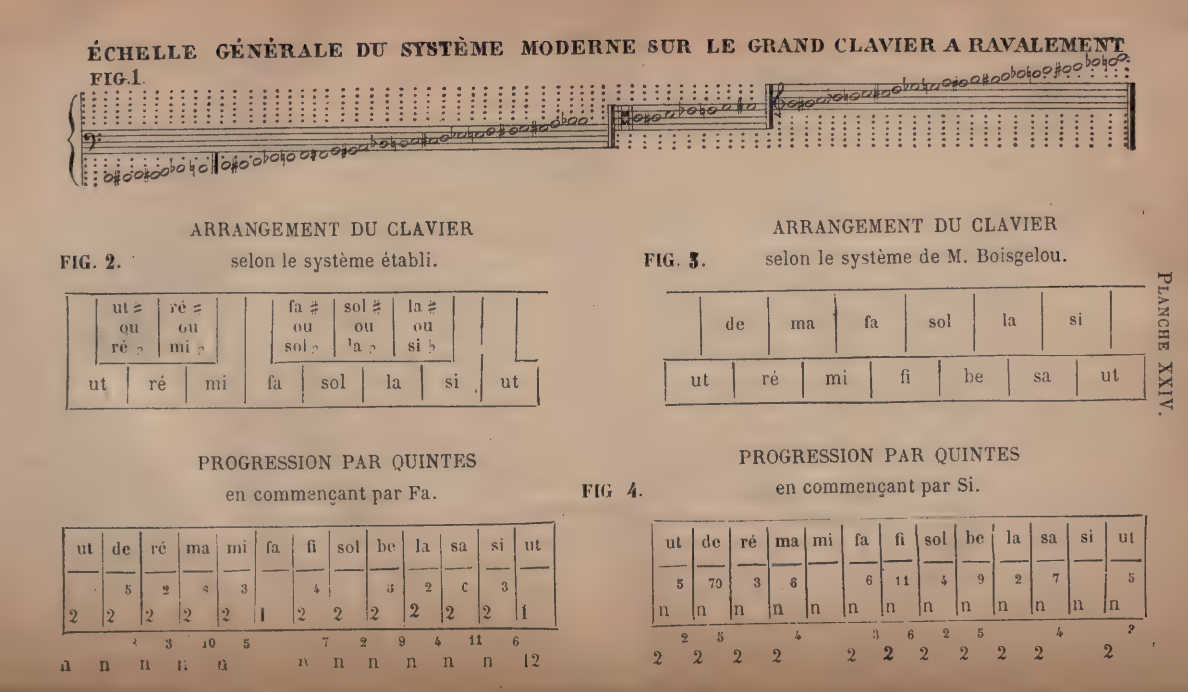
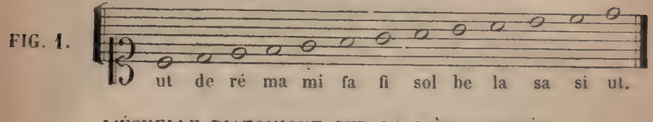


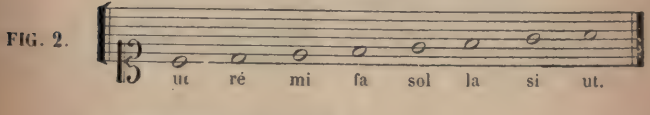
PLANCHE XXV.

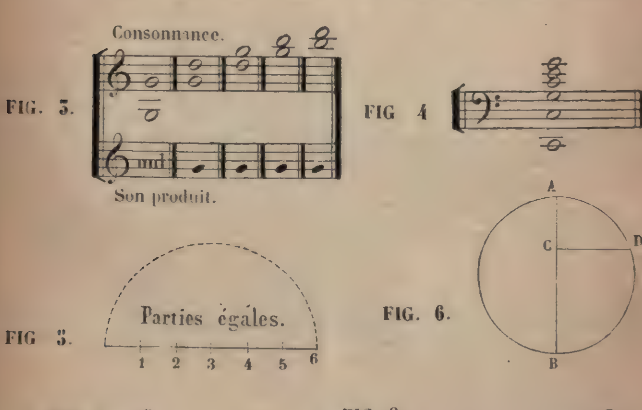
PORTÉE DE MUSIQUE A SEPT LIGNES

contenant l'échelle chromatique de l'octave sans dièses ni bémols.



L'ÉCHELLE DIATONIQUE SUR LA MÊME PORTÉE.





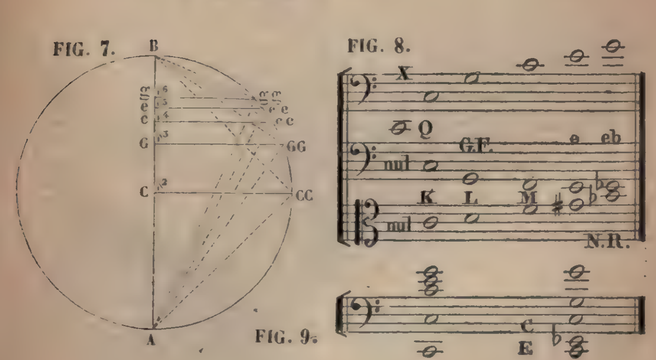
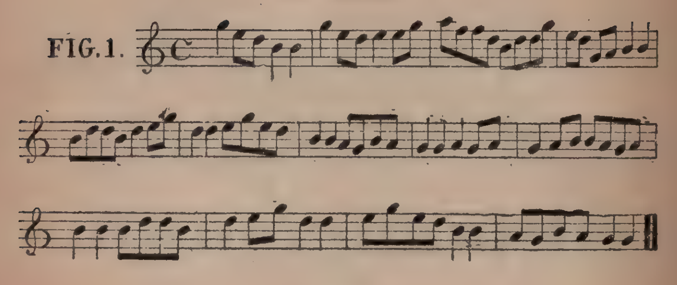


PLANCHE XXVI

AIR CHINOIS.



AIR SUISSE,

Appelé le Ranz des vaches.

Cornemuse.

FIG. 2.

Adagio.

Adagio.

All°

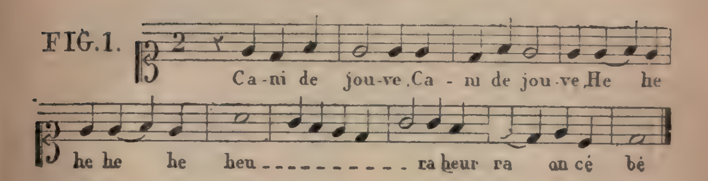
Adagio.

All°

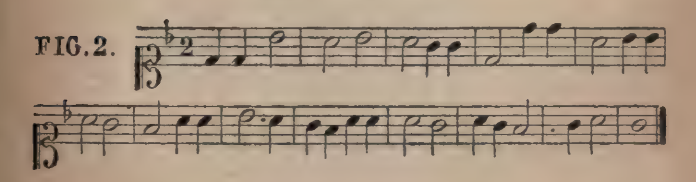
Adagio.

PLANCHE XXVII

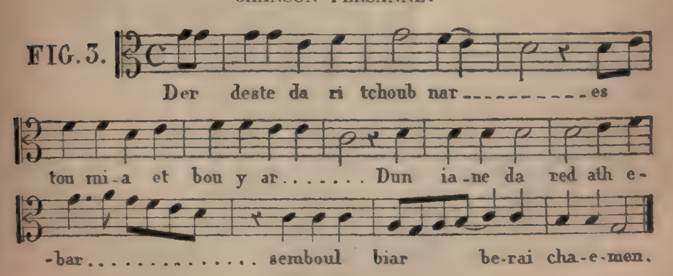
CHANSON DES SAUVAGES DU CANADA.



DANSE CANADIENNE



CHANSON PERSANNE.



TRADUCTION DES PAROLES PERSANES.

Votre teint est vermeil comme la fleur de Grenade.
Votre parler un parfum dont je suis l'inséparable ami
Le monde n'a rien de stable, tout y passe.
Refrain, apportez des fleurs de senteur pour ranimer
Le cœur de mon roi.

PLANCHE XXVIII.

CHANT TIRÉ DE L'HARMONIE.

FIG. 1.

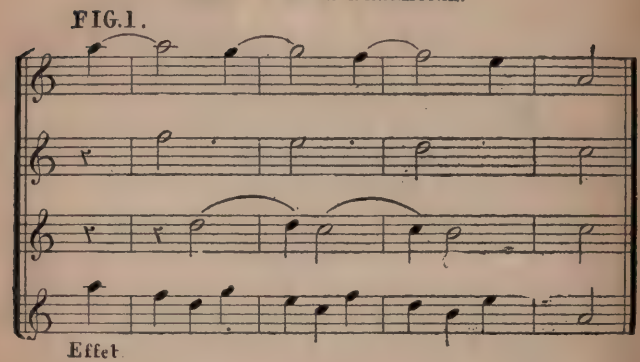
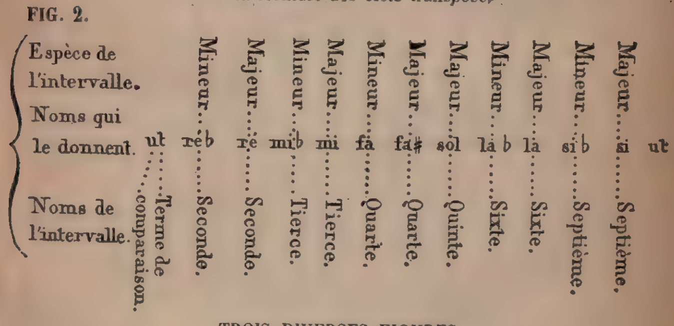


TABLE DES INTERVALLES

Pour la formule des clefs transposées.

FIG. 2.



Noms qui le donnent.	Espèce de l'intervalle.	Noms de l'intervalle.
ut		Terme de comparaison.
ré b	Mineur	Seconde.
ré	Majeur	Seconde.
mi b	Mineur	Tierce.
mi	Majeur	Tierce.
fa	Mineur	Quarte.
fa#	Majeur	Quarte.
sol	Majeur	Quinte.
la b	Mineur	Sixte.
la	Majeur	Sixte.
si b	Mineur	Septième.
si	Majeur	Septième.
ut		

TROIS DIVERSES FIGURES

de la clef de *fa*.

Dans la musique imprimée. 

FIG. 3.

Dans la musique écrite ou gravée. 

Dans le plain-chant. 

FIN DU SEPTIÈME VOLUME

TABLE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS LE SEPTIÈME VOLUME.

—

FIN DE LA TABLE DU SEPTIÈME VOLUME.

COULOMMIERS
Imprimerie Paul BRODARD.